

TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 16 - 31 mai 2010

185



Judetul Cluj

3 lei



www.revistatribuna.ro

Andor Kómives *Masca artistului fotograf*

De vorbă cu **Adam Michnik**

EXCLUSIV

Laszlo Alexandru

**Ce am învățat
de la
Monica Lovinescu?**

Profil de scriitor

**Adrian
Tion**

Alexandru Uiuiu

**Diagnoza ca gen al
discursului filosofic**

Ilustrația numărului: Proiectul fotografic *Maskolektiv*

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion Mureșan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Țuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:
L.G.Ilea

Redacția și administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

bour



revista revistelor de cultură

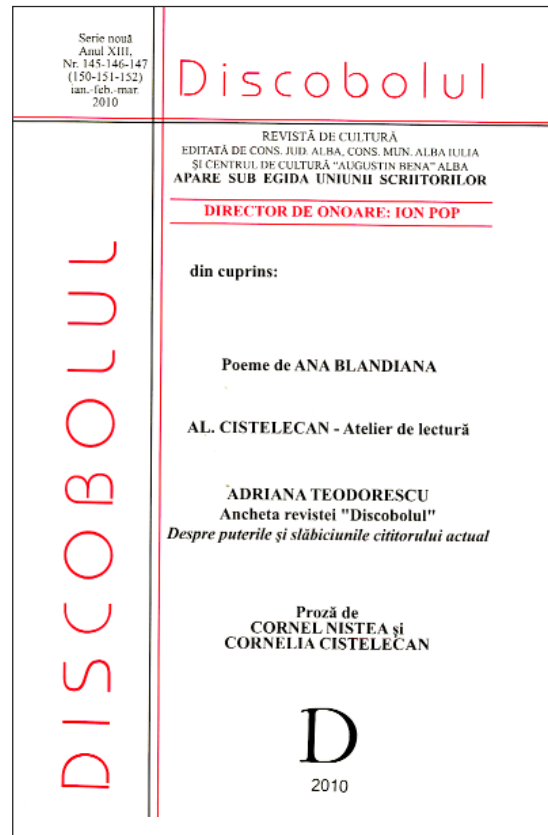
O revistă cât o carte

Claudiu Groza

Poetul Aurel Pantea ne-a trimis recent un masiv număr, cel pe primele trei luni ale lui 2010, din revista *Discobolul*. Un număr nu doar amplu, ci și consistent, care dă publicației de la Alba Iulia o ținută culturală remarcabilă.

Revista are aproape 400 de pagini, este, adică, un adevărat volum, iar semnăturile pe care le găzduiește sunt din cele mai variate. *Discobolul* se deschide cu câteva poeme de Ana Blandiana, iar proză publică în acest număr Cornel Nistea și Cornelia Cistelean (al cărei text se numește *Despărțirea de Ceaușescu*).

Nucleul substanțial al *Discobolului* este ancheta sa, care nu chestionează, precum alte tentative de gen, starea autorului, a literaturii ori a valorilor culturale, ci, provocator și ambițios, „puterile și slăbiciunile cititorului actual”. Răspund, după temperament și stil propriu, Liviu Antonesei („o bună parte dintre cititori ne vin deja din cyberspațiu”), Luigi Bambulea („cititorul român nu mă prea interesează”), Ovidiu Baron („îmi vine să râd când aud oameni care au impresia că, dacă li s-ar impune tuturor obligația de a citi cărți, lumea ar deveni mai bună”), Stoian G. Bogdan („oamenilor le plac poveștile. Unora le place să le citească, altora să le asculte”), Ștefan Borbely („cuvînta cere ca literatul român să rămână o realitate sepulcrală”), Rita Chirian („cititorul ideal e omul obscur care-și refuză abrutizarea”), Aura Christy („Cărțile mele se adresează unui public pregătit, școlit”), Dorin Ștefănescu („Un cititor care să trăiască în lectură ceea ce a fost dat să fie văzut în scriitură”), Tatiana Dragomir („Este treaba cititorului să-i facă, eventual, reproșuri autorului”), Mariana Gorczyca („Cititorul este un individ *formabil*”), Gheorghe Grigurcu („cititorul care sunt eu însumi”), Dan Herciu („Nu cred în cititor ideal”), Casandra Ioan („e imposibil ca ceva scris în ziua de azi să rămână necitit”), Nicolae Manolescu („Cred că sunt un bun cititor al cărților mele. Dar prefer lectura altora”), Daniel D. Marin (cititorul ideal „să mă comenteze pe blog”), Marius Miheț („Astăzi cerșim cititorii”), Basarab Nicolescu, Irina Petraș („numărul de cititori adevărați e, proporțional, același sub toate vremurile”), Ion Pop („cititorii nu dau năvală spre biblioteci nici astăzi, cum n-au făcut-o nici ieri”), Titu Popescu, Nicolae Prelipceanu („Nu mă gândesc la cititori niciodată”), Mircea Pricăjan, Ofelia Prodan, Costinela Rolea, Doina Ruști („Cititorul meu este un om pașnic și foarte curios”), Gheorghe



Schwartz (cititorul e „un om liber să citească sau nu”), Liviu Ioan Stoiciu, Octavian Soviany („scrișul e un viciu”), Bogdan Suceavă, Cristina Timar, Paul Tumanian („Cititorul trebuie respectat, dar nu lingușit”), Mihaela Ursa („rămân optimistă în raport cu șansele literaturii și ale cititorului de astăzi”), Mihai Vieru, Miruna Vlada, Andrei Zanca.

E spectaculoasă ancheta revistei albaiulienae, mai ales dacă o parcurgi, ca mine, integral într-un răstimp limitat, cunoscându-i pe mai toți scriitorii care răspund. Aceste răspunsuri pot servi oricărui sociolog literar pentru a contura un tablou elementar al literaturii române din perspectiva autorului, dar denotă și câteva obsesii ale scriitorului român: autoreferențialitatea – firească și indispensabilă creatorului – gonflată egocentric, neadaptarea la „piață”, dintr-o superbie misionară mai degrabă pașoptistă, o oarecare naivitate în desenarea portretului cititorului de azi. Există însă și priviri acute. Felicitări lui Aurel Pantea și Adrianei Teodorescu pentru ideea acestei anchete inedite, cel puțin în ultimii ani.

Erată

În numărul 175 al revistei noastre am publicat un grupaj de poeme de Tompa Gabor în traducerea Gabrielei Leoveanu. În nota biografică s-a strecurat o greșeală pentru care ne cerem scuze și facem cuvenita rectificare: Tompa Gabor s-a născut în Târgu Mureș, la 8 august 1957 - nu în 1950 la Brașov (așa cum apare în text).

editorial

Pe Insula Comorilor. Clujul în 2020

Ștefan Manasia

Cum iau naștere colecțiile, comorile? Cum poți explica mania unuia de-a-nchide-ntr-un clasor emisiuni filatelice sportive, hobby-ul altuia de-a cuprinde-n bazine de sticlă specii de pești de pe cinci continente? Ce-l face pe unul să-și tapeteze peretii casei cu tablouri și stampe, lucrări de grafică și desene? Iar pe altul să colecționeze case și-apartamente, *chateau*-uri franțuzești și cabane elvețiene, așa cum adună copilul piesele de LEGO? De ce personajul unui film de Tom Tykwer se mulțumește să adune răposate muște iar unul din eroii cultissimului *Twin Peaks* își cheltuie viața sub lumina neoanelor, într-o seră cu nenumărate orhidee? Una din cele mai frumoase cărți ale anului trecut - *Vertigo. Lista infinită*, semnată de Umberto Eco și comentată, pentru *Trib*, de domnul Ion Vlad - e musai de consultat pentru a răspunde măcar la unele din întrebările formulate mai sus. Și pentru a adăuga - ecumenic, cosmopolit - altele. De la homericele enumerări & descrieri (comori, nu-i așa, ale unei inegalabile arte narative) la *listele apologetice* (daruri și haruri, îngeri și sfinți) atât de uzitate-n Biserică și de la acele colecții de *Mirabilia* la investigarea relicvariilor medievale, Eco dezvoltă relaxat o teorie a fascinației - poetice sau practice - pentru *listă*, pentru *enumeratio*, pentru colecție (comoră). Mai toate sînt gîndite pentru a-ți încarcera privirea, pentru a șoca și-a umili, pentru a împlînzii și supune. Să nu uităm: colecțiile marilor muzee, uriașele acumulări de marmură, metale, pietre prețioase și pigmenți naturali iau naștere cel mai adesea prin jaf și crimă, în urma unor spoliieri, reflectînd dreptul cuceritorului.

În trecut, „marcă” opulentă pentru dominator, azi „marfă” turistică, motor al economiei sleite din fostele țări cu vocație imperială (vezi Franța, Spania, Italia, Portugalia). Lîngă muzeele laice își au încă locul, și ce mai loc, în lumea noastră postmodernă, anticele & medievalele *moaște*, făcătoare (sau nu) de minuni: nu o dată furate, sursă de conflicte armate, izvor nesecat al unei mândrii fals (sau viclean) religioase. Asupra lor, gîndul lui Eco poposește cu plăcere, și așa vrea, mă tem că, să zăbovim și noi: „În catedrala Sf. Vitus din Praga se află țestele Sf. Albert și Sf. Vanceslav, spada Sf. Ștefan, o bucată din Sf. Cruce, fața de masă a Cinei cea de Taină, un dinte al Sf.

Margareta, un fragment din osul piciorului Sf. Vitalis, o coastă a Sf. Sofia, mandibula Sf. Eubanus, cîrja lui Moise, veșmintele Maicii Domnului. În catalogul comorilor ducelui de Berry era trecut și inelul de logodnă al Sf. Iosif; la Viena se pot încă admira o părticică din Ieslea din Bethlehem, desaga Sf. Ștefan, sulita cu care a fost străpunsă coasta Mîntuitorului, un cui din Sf. Cruce, spada lui Carol ce Mare, un dinte de-al Sf. Ioan Botezătorul, un os din brațul Sf. Ana, lanțurile apostolilor, un fragment din cămașa Sf. Ioan Evanghelistul, o altă bucată din fața de masă de la Cina cea de Taină...” Îmbrăcînd hainele strident colorate ale unuia din personajele sale favorite de benzi desenate, ori pur și simplu umflîndu-și burta și pieptul și mandibulele păroase asemenea baronului de Munchausen, fără să uite-n tot acest timp că „laringele Sf. Carlo Borromeo” stă ferecat bine-mersi în Domul din Milano, Umberto Eco ajunge, ca un Tupolev în picaj, la țintă, într-un climax (aproape) adolescentin (și/decu *scuzabil foarte-n Cerurile 'nalte*): „Vechile cronici mai menționează că, în secolul XII, într-o catedrală germană se păstra craniul Sf. Ioan Botezătorul la vârsta de 12 ani și chiar și fără să-l fi văzut vreodată ne putem închipui vinișoarele-i trandafirii, culoarea cenușie a fundalului, arabescul articulațiilor fărîmițate și mîncate de vreme, caseta în care este păstrat, smălțuită în albastru ca altarul din Verdun, pernița dinăuntru din atlas îngălbenit împodobit cu trandafirași ofiliți, de două mii de ani neclintită și fără aer. Și aceasta mai înainte ca Sf. Ioan Botezătorul să crească și sub spada necruțătorului despot să-și piardă celălalt craniu, care acum se păstrează în biserica San Silvestro in Capite de la Roma, deși, conform unei tradiții precedente, el s-ar afla în catedrala din Amiens.”

Să recunoaștem, o astfel de listă exhaustivă a relicvelor sacre - dublată imediat de alta aproape nesfîrșită și umiltoare a comorilor laice - va face să privim strămoșul-maimuță convocat ironic de postdarwiniști drept o glumă salubră; și să ne aruncăm deodată privirea, ca printr-un glob de cristal fumuriu, asupra adevăratului antecesor, corcitură de ocnaș psihopat & *Tyrannosaurus rex*. Am avut, de neoprit, impulsul să recitesc capitolele 10 și 11 din *Vertigo. Lista infinită* (însoțite de

admirabile antologii tematice, ilustrative) în clipa în care internetul și televiziunile și ziarele rula și rumegau la nesfîrșit, ca pe o sonatină cosașiană, știrea potrivit căreia, în noaptea de patrusprecinci mai, patru hoți au furat o sumă mică de bani de la cutia milei dar și moaștele Sfîntului Nectarie făcătorul de minuni (în special pentru bolnavii de cancer) din aceeași biserică Radu Vodă, situată-n Sectorul 4 al Capitalei. Faptul că tîlharii-l avuseseră „cap limpede” tocmai pe... un student teolog, conștient fără doar și poate de valoarea pe *piata neagră* a binefăcătoarelor moaște, se înscrie în aceeași logică muzicală, teme și variațiuni, cosașiană.

Am/ai/ avem, tainicul meu cititor, înscris în blestematul ăsta de ADN o vocație (pe cit de violentă pe atît de reală) de a acumula și etala, de a ne fixa - nicidecum prin noi înșine - rangul. Așa cum cioara duce la cuib petice colorate de plastic, țevi metalice și petale purpurii, așezările noastre-și etalează muzeele și galeriile, statuile și universitățile, teatrele și parcurile. Acumulările (de la minimal la opulent) sînt scala ce măsoară, dacă nu bunăstarea reală, atunci gradul de fericire al cetățenilor. O asemenea legitimă nevoie de a *etala* va face - mă anunță, fericiți pînă la exasperare, reporterii locali - din Cluj-Napoca una din candidatele titlului de capitală culturală a Europei „în jurul anului 2020”. Am zîmbit, mărturisesc, citind și auzind locuțiunea prepozițională genitivală de mai sus. *În jurul anului 2020* se desfășoară, mărturisesc, și visul meu legitim de a vedea centrul istoric al Clujului exclusiv pietonal, în simbioză cu standuri gratis de biciclete. Tot *în jurul anului 2020* sper ca toate (falsele, hidoasele, ofensatoarele) monumente ridicate din spiritul malign al CARITAS-ului să fie demolate sau adăpostie-n cofraje de plumb. Și mai sper ca, tot *în jurul anului 2020*, cei care au avizat desființarea spațiilor verzi și construirea miilor de imobile kitsch, ca o mare fecaloidă-n jurul Clujului, să se îmbolnăvească și să moară de o boală urîtă.

Sîmbăta incendiase lalelele din Grădina Botanică. Nu scosese încă ghivecele cactușilor uriași dar în lacul din „grădina japoneză” picoteau pești aurii. Pe alei, găștile liceenilor se-ncruciau bonom cu grupurile de nuntași căutători ai pozei nemuritoare. Pînă atunci mi-a fost dat să văd eu o splendidă antilopă africană, medicinistă, cum se așează pe marginea Fîntîinii dorințelor, cum își descalță pantofii cu tocuri înalte albi și, după ce-și recapătă suflul și tonusul, pornește la brațul studentului medicinist, caucazian, pierzîndu-se pe alei, înghițiți de coroanele arborilor somptuoși ca versurile lui Eminescu și Leopold Senghor. Pînă *în jurul anului 2020* mi-aș mai dori, romantic maladiv, ca primarul și consilierii locali și județeni să se fi plimbat măcar o dată desculți pe aleile pietruite din frumoasa grădină creată de Alexandru Borza. Sînt convins că după plimbarea aceasta planurile de urbanism și, în general, estetica orașului vor arăta altfel. Dacă nu asemeni unei capitale culturale europene, măcar asemeni capitalei culturale a Transilvaniei.



Crina Prida

cărți în actualitate

"Idiolectul" lui Adrian Bodnaru**Ion Pop**

Adrian Bodnaru
O legătură de chei
 București, Editura Cartea Românească, 2010

Despre poezia lui Adrian Bodnaru, pe coperta a patra a noului său volum de versuri, *O legătură de chei*, Șerban Foarță vorbește ca despre un „idiolect”: un limbaj, adică, foarte individualizat, ca pentru uz propriu, greu traducibil. Are, într-un fel, dreptate, căci poetul face tot ce poate ca să „strice” expresiv sintaxa textului, procedând, ca pe vremuri, Arghezi, la deplasări de cuvinte, intercalări, devieri de la comunicarea liniară. Se poate sesiza chiar o oarecare amprentă barbiană, ușor ermetizantă, trimitând la ambianța din jurul *Jocului secund*.

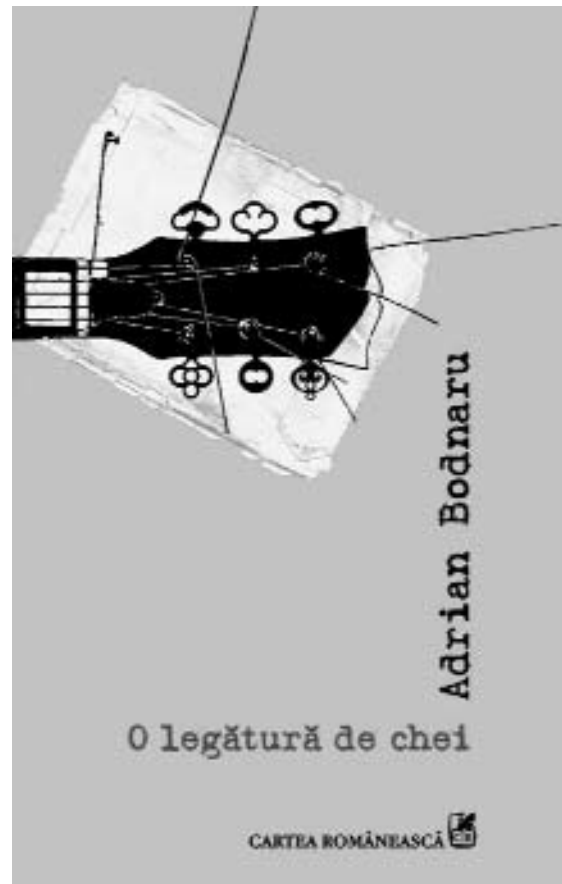
Efectul e mai ales unul de insolitare a expresiei, surprinzătoare prin aceste mutări pe mica tablă de șah a poemului, ieșind așadar din tiparul așteptat, pentru a crea mici momente de uimire, în solidaritate cu neobișnuitul căutat prin asocierile de termeni îndepărtați, creatoare, ca la supra-realiști, de „scânteii revelatoare” datorate diferențelor de tensiune dintre ei. Presupusul „automatism” al unor asemenea contiguități își împarte, însă, promisiunile de „revelație” cu partea de calcul, evidentă și ea, prin care prinde contururi mișcate fraza poetică. Se poate deduce și înclinația ludică a autorului, ce se amuză fin punând la cale acest joc între armonii și turbulențe, ce-l califică și ca pe un amator de *ars combinatoria*, prin intermediul căreia distanțele dintre trăire și scriere sunt, în esență, anulate. În asemenea mici poeme, mozaicul impresiilor rapide corespunde sfărâmării jucăușe a versurilor altminteri înscrise disciplinat în rama prozodiei: „Unde becuri se-aprind,/ pe zăpadă -/ are ca să, fiind,/ noaptea cadă./ Unde becuri se sting,/ pe stradă -/ am, din pași, s-o ating,/ ziua vadă./ Unde becuri se sparg,/ pe sub vrăbii -/ șa de sânge, cor larg,/ taur, săbii.” Autorul acestei cărți nu merge, totuși, atât de departe ca poetul concitadin al „tautofoniilor”, dar face parte din familia degustătorilor de efecte verbale cumva „gratuite”, lăsându-se ghidat, uneori aproape exclusiv, de mecanismul prozodic, precum în anumite poeme, un Mircea Ivănescu.

Particularizantă în contextul poeziei care se scrie acum este, însă, și o anumită calitate a lirismului (cuvânt tot mai puțin agreat de minimalis-

mul mizerabilist, de mici cinisme afișate, al ultimului contingent): Adrian Bodnaru e, în fond, un sentimental, registrul dominant al scrisului său e cel al tandreței, al unei delicateți copilărești a apropierei de lumea în genere modestă, a obiectelor lipsite de aură moștenită, a căror putere de rezonanță se vrea reabilitată. E și acesta un „minimalism” *sui generis*, în măsura în care dezvoltărilor retorice ale frazei li se preferă sugestia prin notații cumva „pointiliste”, cu luminozități mai degrabă discrete, interstițiale și momentane, ale obiectelor aduse uneori în vecinătăți nu tocmai familiare. (O apropiere s-ar putea face aici și cu un Marcel Tolcea, tot timișorean, cel din *Ochiul inimii*). Numai că toate aceste prezențe mărunte capătă un soi de dublură fantasmatică, se înscriu pe un fundal aburos, de reverie melancolică:

„Printre spițe și ochi de pisică/ verzi și goi ca stadioanele vara/ te privește iarba când se ridică/ de sub bărbații ce-au băut toată seara./ Te privesc rufele întinse/ cum treci nopțile peste amiază,/ să dai de mâncare ferestre aprinse/ unui câine de frunze de pază./ Piciorul paharului de la cina/ împinsă în mijloc doar de femei/ singure și mute ca lumina/ te privește cum îl așezi unde vrei./ Și aburul de pe ape, din cești/ te privește ca pe vremea lui,/ când rămânea în oglinzi să-i citești pozele, de pe spate, nimănu.”; „Prin pieteli mici și verzui din drum/ treceau și muzica și tutunul din canapelele unor garsoniere”; „rămâneam acolo, oricum,/ prea mult, lângă patul cu tei/ și două cutii de pantofi încălțați o singură dată,/ în același loc și pe aceeași vreme/ urâtă de dinainte de altădată,/ ca să poată cineva să mă cheme/ de departe, de afară”; „în taxiuri miroase a cer,/ a femeie din spatule zilei”... și încă: „Cât de senine ar trebui să fie/ zilele de acum să te vezi de departe,/ încet cum te schimbi ca un nume de stradă/ pe care trece uneori o hârtie./.../ și mai știu uneori diminețile dintre cești/ goale ca o apă de flori de spital/ într-o fereastră cu lumina cojită”; „Chelnerița-și dă cuvântul ca pe un nume./ Să-l strig întreg îmi ia cât se varsă/ plicul de zahăr în cafea...”

O muzicalitate difuză unifică poezia sa de mozaic verbal, sfărâmată cu bună știință și recompusă din frânturi de notații adesea sugestive, prinse în intervalele aburoase ale obiectelor, ce lasă



loc unor fugitive reverberații: „Cruci, vii, plantații:/ o singură curbă/ cu vitele între stații/ și vagoanele pline cu turbă./ Oameni, între ei, cu multă/ iarbă, zăpadă, ură:/ ceasuri ce se ascultă/ potrivite după o garnitură./ Pietre cu motorină,/ căței cărora le dau ochii,/ atâtea feluri de lumină/ doar vara, în dulapuri, printre rochii...”

Mobilitatea și prospețimea imaginarului infantil lasă urme în multe dintre aceste versuri ce saltă repede de la un plan la altul, între realul schițat cu creioane colorate și reveria naivă:

„Fiecare iarnă învață/ să scadă pe floricele sărate./ Viața de la miazănoapte/ ascute creioane colorate./ Vârfurile lor descheie/ cămăși, la ferestre, în ape./ Se frîng ca o femeie/ cu iarbă când umple prosoape./.../ Ascuțite, păuni înainte,/ rotunde, la urmă, omizi -/ culori care-și aduc aminte,/ în perete, ușa, pe cărămizi./ Ele toate știu să se facă/ praf oriunde, oricând,/ din vârfuri de mine iește să tacă/ la mese cu albul în gând”; „pisicile își băgau cozile în glastre și înfloreau fără să miaune”.

Trimiterile directe la universul copilăriei sporesc haloul notației cu un adaos de frăgezime a desenului: „Seara în care îmi descheia hainele la perete/ seamănă cu o carte ținută în frig/ de merele mari ca sângele desenat de copil/ după o vacanță de vară, la sfârșit de caiete”...

Sunt multe poeme reușite în această carte, nelipsind, însă, nici texte mai puțin închegate, în care „manevrele” sintactice se desfășoară cu mai rare efecte notabile. Chiar și în acestea din urmă apare câte o deplasare surprinzătoare de linie, de culoare, de sens. Dacă e adevărat că în volumele precedente Adrian Bodnaru a fost înclinat în mult mai mare măsură de strategiile de sorginte manieristă aplicabile textului poetic, în variațiunile, de pildă, pe tema „formelor fixe”, cu excese de artificii verbale, aceste versuri noi repară, nu cu instrumente mecanice, ci mai curând prin remedii „naturiste”, ceea ce putea să rămână arid în jocul adesea subtil al angrenajului liric.



Andor Kömives

Entropie și negentropie

Octavian Soviany

Alexandru Mușina
Regele dimineții
 București, Editura Tracus Arte, 2009

Vorbind cu un alt prilej despre poezia lui Alexandru Mușina, subliniam că textele poetului brașovean transcriu, nu de puține ori, tribulațiile unei vitalități precare, problematice, situate sub amenințarea „catastrofei entropice”, astfel încât viața tinde aici să se reducă permanent la o simplă mecanică, iar ființa umană să capete aspectul mecanismului umanoid. Odată cu „răcirea” magmei vitale, personajul liric devine, în felul acesta, o piesă a „marelui mecanism” ontologic, este supus unui proces de robotizare, în timp ce existența lui se reduce la o succesiune de automatisme grotești, corpul său - la o colecție de fragmente anatomice și de obiecte domestice.

Prezentă așadar și în volumele mai vechi ale lui Mușina, această vitalitate agonică este interogată, palpată, răsucită pe toate fețele în *Regele Dimineții* pe linia unei „ontologii a declinului” ce și extrage esențele din conștiința acută a fragilității tuturor rosturilor și rostuirilor omenești. De aceea poetul se va autodefini de la bun început ca exponent al unei umanități „reziduale”, a cărei existență se desfășoară pe fundalul unui cosmos atins de colapsul energetic și al unei istorii maligne, traversate de spectrele călăreților apocaliptici; „Sleite sunt vinele cerului, obosită carnea pământului, Plini de ciuperci plămâni aerului. Născuți/ Prea târziu, născuți prea devreme, / Sub un semn strâmb, când uneltele/ Ele însele, suflete simple, s-au umplut de tumori/ și se-ncurcă unele-n altele, fără să priceapă de ce.// Din Răsărit, de unde altădată venea/ Tănărul Baldur, călărețul cu lancea de aur, / Fiul Moșului Soare, - au venit călăreții de ceață, / Îmbrăcați în sânge, spunându-ne/ Că aceasta-i lumina. Că sângele încheag/ E adevărata lumină. / Au venit, cu-o pecete-n loc de gură, cu țevi de pistol/ În loc de ochi. Cu o ceață de slugi:/ Pedestrași de funingine și cenușă, gânduri dospite/ În spatele casei, acolo unde se-ngroapă/ Copiii lepădați înainte de vreme, Căinii turbați, unghiile tăiate și părul” (*Fiul iernii*). Produs al unei vitalități epuizate, risipindu-și aproape instantaneu toate facultățile creatoare, acest *homo apocalipticus* posedă toate tarele „vârstei de fier”, e un „eșec ontologic” care poartă, înscrisă în codul genetic, legea necruțătoare a entropiei: „Noi suntem fiii iernii. Născuți// În cărpe putrede. În zilele/ Când Moșul Soare trăgea să moară, undeva/ Dincolo de mlaștini, într-o colibă/ Din oase și piele de ren.// Mamele noastre-au fost veștede, bătrâne, / Femei trecute înainte de vreme, cu toată căldura/ Strânsă-ntr-un loc. Ca într-un tuci, / Ca într-o vatră de lut. Noi trebuia/ Să fim stropi strălucitori, de aur și foc, / Topind gheața, arzând cărpele putrede; / Repede ne-am prefăcut în negru tăciune”. (*Fiul iernii*).

Plasată sub semnul zodiacal al Tumorii, lumea din textele lui Alexandru Mușina seamănă ca o picătură de apă cu spațiul „trans-politic” al sistemelor saturate și al excrescențelor metastatice, așa cum îl descria Jean Baudrillard; prin urmare aici obiectele agresează, iar materia anorganică are strania proprietate de a metastazia, răspândindu-se pretutindeni și invadând în cele din urmă țesutul vital, pe care încearcă parcă să-l secătuiască până și de ultima picătură de viață: „Prin casele noastre trec mii de tuburi și fire, / Mii de furnici, șobolani care visează/ și lasă-n urma lor milioane de căcăreze. Mâna învinețită de frig, părul năclăit

de sânge, / O gaură în stern, unde se adună gunoiul, / O chiuvetă plină de vase nespălate și vomă. / Dar mintea mea? Hello, se vede ceva? / Se vede ceva dincolo de pielea tot mai bătrână? / De oasele măcinate de singurătată? // Căldură, căldură, căldură! Repede, șobolanul/ A născut o mie de pui, să-i strivim, furnicile/ Au izbucnit din gură, din nas, să le strivim, / Gîndacii răsar de sub unghii, să îi strivim! / Repede, repede, cu spray, cu detergent, repede, repede, / Să rămână totul curat!” (*Faianță*). Lumea „tumorii” este însă totodată și lumea „terorismului generalizat”, unde catastrofa pânđește de pretutindeni și fiecare prezență umană constituie o amenințare virtuală, cu cât mai vagă cu atât mai terifică; „Din turnul de apă ei împrăștiu/ Fluturași albaștri cu roz pe care scria/ <<Tot înainte>> <<Viitorul cu noi>> <<Luminoasă e calea>>/ Și așa mai departe// Sângele se agățase de cer/ Ca un copil de pântecul mamei înainte/ De violul bronhiilor, înainte/ De țuitul metalic al celulelor asediate/ De microbi și lumină.// <<Stăpânilor!>>, am urlat, <<Camarazi!>>, <<Slugi netrebnice!>>, am urlat sub soarele nemilos, / Sub mîzga de microbi <<Oprîți odată/ Fluturii voștri de hîrtie, oprîți caracatița nevăzută/ Ce-mi acoperă cu încetul meninge, / Ochii de prinț, sexul curat și puternic, oprîți!>>” (*Amiază plutonică*).

Sentimentul primejdiei iminente împinge acuitatea senzorială până la paroxistic, corpul intră și el în categoria obiectelor ostile și amenințătoare, astfel încât personajul liric își scrutează cu anxietate fibra somatică, își interoghează țesuturile, îi invocă la tot pasul pe „zeii subcelulari”: „Iarăș pe piele mi-a răsărit/ Un roșu arhipelag. Să fie arheii/ Celulelor? Nemulțumiți. Să fie daimonii/ Ficatului, splinei? Să fie micii zei/ Ai vaselor sanguine? // Port cu mine un animal uriaș, / Un continent, o galaxie. Nimeni nu știe cu-adevărat/ Ce se petrece acolo. Din când în când/ Primesc semne: un dinte găurit, o vânătaie, / Un roșu arhipelag pe mâna mea stângă” (*Arhipelagul*). Dacă somaticul este amenințat de expansiunea țesuturilor maligne, „cancerul” ce se insinuează în profunzimea materiei sufletești este tristețea, iar sub acțiunea ei subiectul uman își pierde capacitatea de a trăi micile bucurii care reprezintă sarea și piperul existenței, de a jubila în fața miracolului cotidian, descoperind lipsa de consistență a „realului” ce dobândește acum ceva din evanescența mirajelor: „Daruri ale aerului, ale luminii obosite, / Ale unui Dumnezeu tot mai îndepărtat. Semne vagi/ Pe spatele Diagramelor Lui// Când tot ce ai iubit se scufundă încet, / În aer, în lumină, în mîzga din creier... / și rămân... Ce rămân? Mici reflexe în aer, / Cicatrici, o muzică ce dilată/ Imperceptibil celulele/ (*Micile daruri*). Momentul de climax al acestei scleroze care atinge progresiv psihicul și somaticul este (cum ar spune Angela Marinescu) „tăcerea sexuală”, agonia instinctelor și sleirea capacităților afective: „Noi nu mai avem dreptul să iubim/ Fiindcă știm: repede trecătoare e febra, / Mirarea, durerea, rușinea... / Nesfârșită, nesfârșită oboseala. // Oboseala de după dragoste. În care uiți, ești uitat. / În care din tine nu mai rămâne decât un abur/ Ce se destramă încet. // Nicio urmă în aer, pe masă, pe covor, în piele. / Nicio urmă pe cearcafurile proaspăt spălate. / Doar oboseala. Nesfârșită. Oboseala” (*Noi nu*). În această lume, aflată foarte aproape de colaps, personajului liric nu-i mai rămâne decât să încerce, printr-un proces de alchimie interioară, conversia



entropiei în negentropie, tentativa de a da un sens lucrurilor și întâmplărilor, luând act, cu o luciditate superlativă, de răul lumii și răul istoriei: „Eu știu că ei sunt aici, chiar dacă/ Culoarea li s-a schimbat, chiar dacă mamele noastre/ Din vintrele lor le-au dat, fără să vrea, puțină căldură, / Eu știu. Și-i de ajuns/ Să privesc fața de cărpă, trupul degerat, putrezit/ Al mamelor noastre, ca să îmi reamintesc” (*Fiul iernii*).

O copleșitoare stare de oboseală a luat acum locul „realismului senzorial” din primele versuri ale lui Mușina, dar poetul are capacitatea de-a-și transforma trăirile depresive într-o mică „eroică”, afirmând, pe linia unei înțelepciuni care pare să recupereze ceva din valorile milenare ale stoicismului, triumful moral al individului, de o (aparent) deconcertantă fragilitate, asupra „tumorilor” fără leac care deformează lumea actuală. *Regele dimineții* (probabil cea mai bună carte a lui Alexandru Mușina) este astfel, înainte de toate, o „pravilă de morală practică” și un manual de înțelepciune, o carte nu a entropiei, ci a negentropiei. ■



Mira Marincaș

Un thriller de excepție

Ion Cristofor

Eugen Ovidiu Chirovici
Voodoo
 Editura Rao, București, 2010

Oprejudată, destul de persistentă la noi, îl plasează pe autorul de romane polițiste într-o zonă umbră a interesului cititorului român. Un cunoscut autor de romane polițiste, George Arion, autorul *Atacului în bibliotecă*, se întreba deunăzi de ce nu avem roman polițist, în condițiile în care pe plan mondial asistăm la o expansiune fără precedent a literaturii de suspans, indiferent că e vorba de *mystery* sau de *thriller*. Uimirea gazetarului de la *Flacăra* e cu atât mai mare cu cât am trăi "în cea mai coruptă țară din Europa", iar subiecte se găsesc, har Domnului, cu duimul. Statutul precar al autorului de romane polițiste e unul ce nu inspiră încredere nici criticului literar (în general elitist și snob de felul său), nici cititorului de rând, sâstisit de convențiile romanelor "milițiste" din epoca dictaturii, după cum le numea regretata Dana Dimitriu. O altă cauză a lipsei interesului pentru romanul polițist, enunțată de scriitorul bucureștean, e și aceea că publicul de la noi "nu crede în justiția română" (ticăloșită, am spune și noi odată cu un cunoscut personaj al vieții publice) și nici în verosimilitatea unui erou justițiar în postura polițistului de azi. Să nu uităm, în fond, că termenul de *polițier* trimite, etimologic, la aglomerările urbane, elementul tematic predominant al romanului polițist fiind elucidarea unei crime petrecute în mediul urban (grecescul *polis* însemnând oraș, cetate, centru urban).

Poate acesta să fie și motivul pentru care Eugen Ovidiu Chirovici își plasează eroul recentului său roman în plin decor american. Fără să împărtășească prejudecățile celor ce văd în romanul polițist doar o rudă săracă a literaturii, Eugen Ovidiu Chirovici, personalitate inconfundabilă a vieții noastre publice, cunoscut prozator, ziarist și economist, se prezintă cititorilor cu palpitantul thriller intitulat *Voodoo* (Editura Rao, București, 2010). Cititorul român aterizează *ex abrupto* în atmosfera agitată a aeroportului JFK din New York City, unde, într-o scurtă, dramatică secvență, o femeie originară din Haiti, Patricia Boudinne este ucisă în urma unei altercații confuze cu un agent de pază. Soțul acesteia dispare de la fața locului în modul cel mai misterios cu putință. Cazul e preluat de poliția new-yorkeză dar și de

Biroul Federal de Investigații (FBI). Ca și cum totul s-ar petrece în circumstanțe familiare nouă, cazul este închis în trei zile, iar agenții sunt exonerati de orice răspundere judiciară, concluzia cercetărilor fiind că aceștia acționaseră "conform procedurilor standard".

Cei aproape treizeci de martori de pe aeroport depun depoziții contradictorii, numai bune pentru a ușura mușamalizarea unei situații în care victima e o femeie originară dintr-o țară pierdută undeva prin Antile. Eroul desemnat să descâlcească enigma dispariției martorilor, care mor pe rând în condiții suspecte, cel angajat să o protejeze pe fiica Comisarului, să dea de urmele maleficului Jerome Boudinne (cel care dezlănțuie mânia demonilor voodoo) este simpaticul Drew Sanders. Protagonistul romanului e acest detectiv particular ce locuiește în Brooklyn, un cartier al New Yorkului, pe care el însuși îl caracterizează ca fiind "la fel de frumos toamna ca o sticlă goală de whisky într-o seară în care te-a părăsit iubita". Romanul se constituie ca o relatare a unei investigații făcută la persoana întâi, în care naratorul romanului este chiar detectivul particular din Brooklyn, acest Drew Sanders a cărui istorisire ne poartă printr-o realitate adeseori halucinantă. Remarcabilul roman al lui Eugen Ovidiu Chirovici poate fi citit și ca jurnal foind de impresii puternice și terifiante, ce nu-și refuză nici scenele tari, descrise cu tușe nervoase, naturaliste, fin dozate. Anticipând, am spune că poate cea mai mare reușită a romanului *Voodoo* este realizarea acestui personaj antologic, ce se descrie el însuși astfel: "Am fost întotdeauna un tip de treabă - supărarea îmi trece repede; poate prea repede". Cititorul străbate cartierele New Yorkului dar și alte zone, cum ar fi New Orleansul, urmând investigațiile acestui fost pușcaș marin, ins "rezistent", obișnuit să lovească și să tragă foarte bine, îmbrăcat în jeansi, cu un tricou și-o modestă geacă de piele sub care-și ascunde pistolul. După propria estimare, e un erou neconvențional, ce nu "arată a pistolarul care-l înfrunta pe băiatul cel rău din filmele cu John Wayne. Ci ca un amărât de detectiv particular din Brooklyn, care trăiește de pe o zi pe alta sau crede că trăiește" (p.185). Indiscutabil, romanul *Voodoo* are toate ingredientele unui adevărat thriller, în primul rând o acțiune palpitantă, care te ține în suspans, constituind un excelent scenariu pentru un film. În spatele propozițiilor scurte, pline de umor,

descifrăm caracterul protagonistului, atitudinea față de semenii și relația sa cu o realitate trepidantă, într-o societate devastată de crime, de mafie, de prostituție, de droguri sau alcool. E desigur o lume autentică, deloc convențională, o felie din viața unui oraș tentacular, văzută prin ochiul unui cunoscător desăvârșit al realităților descrise, care-i cunoaște toate cotloanele. Eugen Ovidiu Chirovici este un psiholog desăvârșit, dovedind o excelentă documentare asupra acestui Brooklyn întunecat, dotat cu un fabulos bestiar. Iată-l, de pildă, pe erou pătrunzând în casa lui Joe-Călcâi, un boss al lumii interlope, căruia i se creionează un fabulos, de neuitat portret: „Joe-Călcâi era unul dintre cei mai ai dracu' negri din Brooklyn. Un tip mic și slab, care în urmă cu vreo zece ani încasase un glonț în călcâiul drept și rămăsese schiop. Se bătuse timp de trei ani cu rușii din Brighton Beach și încă vreo cinci cu irlandezii din Marine Park. Era un tip de un alt calibru decât Jim, un adevărat tigră printre interlopilor care-și făceau veacul prin Măr. Imediat sub tipii de talia sicilienilor sau a gangsterilor veniți din Rusia. Controla un sfert din ce însemnau taxe de protecție, prostituție și loterii din Brooklyn-Stuyvesant. Și asta însemna o grămadă de parale. Iar o grămadă de parale însemnau polițiști cumpărați, politicieni binevoitori când venea vorba de voturi și sindicate prietenoase". Cam ca prin lumea noastră...

Concluzionând, avem de a face cu o strălucită realizare a genului, în care relatarea e scurtă, lapidară, cu discrete înflorituri stilistice și splendide descrieri ale mediului străbătut, ce nu fac decât să sporească suspansul, să dea mister acțiunii, să calibreze ritmul. Pentru Eugen Ovidiu Chirovici scriitura nu e un scop în sine, ci doar un mod de a construi o incitantă ficțiune, în care viața depășește mereu cadrele convenției narative. Urmărind tribulațiile acestui personaj, cu ochii pironiți pe revolverul detectivului, descoperim în paginile romanului *Voodoo*, o lume captivantă, clocotind de întunecate patimi umane, răspândind fiorii unui veritabil thriller cinematografic (*to thrill* înseamnă a fremăta), ieșit parcă de sub mâna unui Alfred Hitchcock. Indiscutabil, romanul *Voodoo*, care reia și dezvoltă preocupările anterioare ale autorului pentru mistere, rituri și ocultism din romane ca *A doua moarte* (2006) și *Labyrinth.com* (2009), este o carte pasionantă, scrisă cu o mână de mare maestru, aducând un real serviciu acestui gen de literatură încă neglijat la noi.



Crina Prida

comentarii

Porcul de Crăciun și fenomenologia

I. Francin

„Geniul meu și balega sunt două lucruri extrem de apropiate.”
(Remus Foltoș, *Apologia invizibilului*, ed. Zestrea, Baia Mare, 2006, p. 33)

Cine sunt eu ca să neg un adevăr mărturisit atât de frust? La urma urmei geniul, ca și baliga, poate ține de cald. Măcar pentru o vreme. De asemenea, cred că mai poate fi o legătură interesantă. Anume, doar un geni ar vedea înscrisul baligii pe albul imaculat al zăpezii ca pe un text esoteric menit a revela inițiatilor marele secret al vieții. Și și-ar pierde vremea reproducând în caligrafii îngrijite cuvintele aceluia ciudat idiom iscat din bolboroseala dosului bovin și proiectate din mers pe pânza ierunii, pentru a le repeta cu sfințenie la ore oculte calculate.

Când un ins cogitativ are revelații fenomenologice în timp ce contemplă defecatorul vacii, personal n-am niciun motiv să-i pun sub semnul îndoielii ideea astfel dobândită. Mă interesează forma și conținutul unui gând, nicidecum sursa empirică ori circumstanța în care acesta s-a produs. Pe de altă parte sunt sătul de prețioșii pedanți care dincolo de un mimetism afectat n-au de comunicat niciun gând propriu, chiar dacă și-au irosit ani buni din viață în bucherie. Nu oricine citește e menit să și priceapă, nu orice studios ajunge vreodată înțelept. Ba dimpotrivă, lumea e plină de moriști sforăitoare ce se auto-definesc filosofi, cu comportament infantil, capricios, cu dorințe și ambiții triviale de ordin politic, instituțional sau administrativ care nu fac decât să compromită sistematic visul iubirii de înțelepciune în numele căruia Socrate, Seneca, Giordano Bruno, Spinoza, Simone Weil sau Edith Stein au primit cu brațe deschise moartea, marginalizarea sau excluderea. Dar, desigur, noi suntem moderni și ne permitem moftul de-a nu mai avea idealuri. Noi avem doar interese. Noi nu credem în mituri, credem doar în branduri.

Dacă trăiești în provincie, dacă tatonezi încă în vederea compunerii unui stil literar propriu și dacă n-ai nicio instituție puternică în spate care să te promoveze, orice ai scrie nu e luat în seamă. Ești citit pe fușerite, cu condescendență și plasat imediat în aria marginalilor de la care nu se mai așteaptă nimic niciodată. Cel puțin critica de specialitate, filtrul falsei autorități pe care o dau universitățile, revistele literare și mass-media nu vor face vreun gest mai solicitant decât acela de-a te ignora. În suficiența lor găunoasă arbitri de prestigiu nu-și vor pune pana pe hârtie decât, eventual, ca să-și exprime ironica mefiență. Nu e nevoie de tine, nu te obosi, locurile sunt ocupate, mai bine vezi tu de cultivatul cartofilor. La drept vorbind, cine se așteaptă să scrie cărți de filosofie notabile un anume Remus Foltoș, profesor la Găești?

Dacă situația mai sus expusă e valabilă, nu înseamnă imediat că, în contrapartidă, Remus Foltoș ar fi neapărat revelația literară care nu și-a aflat încă mediul propice care s-o facă mai cunoscută, mai vizibilă. Lăaturalnicii nu sunt obligatoriu purtătorii unor tensiuni spirituale a căror vreme n-a venit și al căror loc încă nu s-a găsit. Dar ar fi o dovadă de indolență infatuată din partea noastră să nu așteptăm scântieria niciunui fulger mintal din partea acestora, să nu le acordăm prezumția niciunei răbufniri de spirit. La urma urmei cine are autoritate asupra locului unde se coace minunea unui gând? Cine va hotărî de unde izbucnește lumina unei idei? Ideile răsar de te miri unde, inovațiile pot surveni nu numai de unde nu ne-așteptăm, dar chiar de acolo de unde am

băga mâna în foc că e cu neputință să apară. În mediocritatea acribiei universitare nu prea găsești idei novatoare nici de-ai zăbovi ani întregi prin arhive și biblioteci, doar mormane de glose, drumuri bătătorite de pantofi academici, parafraze, compilații, marginalii, scoli, rezumate, același circuit năucitor al locurilor comune proclamate solemn „paradigme” din care se hrănesc cohortele de specialiști ca urșii din fagurii de miere ai albinușelor. Mutatul cartofilor dintr-un sac într-altul a ajuns, în mod uimitor, întreprindere științific-academică, iar cei care produc mai multe cărți noi din cele vechi sunt numiți savanți, specialiști, autorități, pentru că tot ei au stabilit criteriile înnobilitării. Parada savantă și afectarea autorității țin loc de gândire, de inovație, de stil. Proliferarea colosală a clișeului a condus la posibilitatea ca orice repetitor descărcă să joace rolul maestrului, orice histrion prețios să ocupe o catedră ori să se erijeze în autoritate. De la altitudinea unui scaun astfel aparam se țin discursuri elocvente în care poza personală umbrește mesajul spiritual, se publică studii și cărți rigurose ajustate despre ceea ce s-a mai scris de mii și mii de ori, în nenumărate forme de-a lungul și de-a latul spațiului „științific”. Probabil că doar asta suntem, cei ce ne credem filosofi în ziua de azi, niște nomazi ce scurmă prin gropile de gunoi ale Spiritului, chiar dacă suntem spilcuiți, trași la patru ace și ne plimbăm cu limuzina. Heidegger a prevăzut cu groază monstruosul deșeu ce va rezulta din mimetismul spiritului și iată că faptul deja s-a produs.

Îl citesc cu drag pe Remus Foltoș chiar dacă văd unele stângăcii în textele lui. Diferit de mulți alții, deși cunoaște bine câteva momente importante ale tradiției filosofice, nu s-a îngropat într-o modă, nu se mulțumește cu acrobații mimetice. Dimpotrivă, are darul de-a vedea revelații acolo unde mulți n-ar vedea decât fapte comune, are cutezanța de-a preschimba ordinarul în sublim sau, mai precis „balega de vacă” în eidos. De pildă, are un capitol în *Apologia invizibilului* unde ne prezintă o experiență, o observație aparent grotescă din care știe să extragă o teză de cel mai pur rafinament filosofic. Căți sunt aceia care, cu ochii ațintiți la curul vacii ajung la intuiții metafizice? Foarte puțini, cred, însă cu toate acestea experiența e profitabilă, e un adevărat balsam pentru ochii obosiți de la monitorul calculatorului, merită s-o încercați. Vocea auctorială: „Când, pentru câteva fracțiuni de clipă, interiorul vacii s-a unit cu exteriorul, respectiv pășunea înfășurată în aerul umid și propice pentru păscut, s-a întâmplat ca rezultatul anulării opoziției interior-exterior să fie generator de lumi (balega-univers). Dacă interiorul și exteriorul sunt două spații paralele atunci intersectarea lor fulgurantă și pasageră trebuie neapărat să fie semnul unei plenitudini, mărturia unui spațiu terț, mai bogat, mai miraculos, un spațiu omogen unde interiorul este sinonim cu exteriorul și unde lumile infinite ar fi de o bogăție și de o dorință de actualizare – maxime.” (p. 34). Pentru el, firescul ușurării vacii are tensiunea marilor făptuiri din care țâșnește lumina unui adevăr. Relația fenomenologică interioritate-exterioritate, care a dat de lucru atâtor minți ascuțite și a produs scurtcircuitul atâtor sinapse filosofice, se lămurește dintr-odată. Exterioritatea naturii și interioritatea vacii colaborează la un produs a cărui extramisiune, deși neatractivă pentru ochi și dezagreabilă nasului, conține sinesteza unui *mysterium conjunctionis*. Interioritatea s-a unit cu exterioritatea și au produs aluatul molatic din care se hrănesc muștele și în care își află sălaş miriade de ființe vii nevăzute.

Viața apare în același mod ca și dejecția, din conjuncția exteriorității cu interioritatea. Analog, mintea filosofică procedează la asimilarea „păscutului” impresiilor exterioare, rumegarea lor, trecerea prin filtrele „stomacului” cartezian și apoi la ejectarea rafinat-conceptuală a acestora. Exterioritatea impresionabilă, trecută în interioritate a gândirii, redevine exterioritate a propoziției, judecății, teoriei. Așa se face că unele producții ale cugetelor filosofice nu miroso întotdeauna prea bine. Ba, dacă se nimerește să calci în ele poți luneca, poți cădea să-ți rupi Doamne ferește! – vreun membru nefilosofic și în genere fâl-făitor când e vorba de doxă.

Nu e singurul exemplu de observație curajoasă pusă de Remus Foltoș la temelia unei formule filosofice. La fel de expresivă este fenomenologia porcului de Crăciun, contrapusă celei transcendente husserliene și a Spiritului, hegeliene. Dacă Hegel oferă spectacolul obiectivărilor Spiritului absolut prin natură, istorie și cultură mânat de jocul dialectic, pentru a ajunge la coincidența lui cu gândirea, adică adevărul absolut, Husserl nu face decât să pună între paranteze prezumția de realitate a lumii exterioare – reducere fenomenologică –, să identifice punctul fix, activ în actul reducerei, de care depinde întregul proces și care, în chip evident, nu poate să se auto-suspende – egoul transcendental –, pentru a deriva în cele din urmă o nouă realitate, lumea ca fenomen al intenționalității specifice eului. Mergând dinspre eul intențional, oarecum fantomatic, înspre cel corporal, Remus Foltoș găsește trăsătura determinantă a acestuia – foamea –, care poate fi instrumentată filosofic. Anume, în felul în care intenționalitatea husserliană ne permite proiecția de sens în raporturile noastre cu exterioritatea, foamea ne orientează apetent înspre o exterioritate ce-ar putea servi de hrană. Astfel ajungem la a pune în act ustensilitatea jungherului și a mașinii de tocat, pentru a transforma porcul în carne, slănină, șorici, sângerete, caltaboș, jumări și cârnaț, acestea fiind echivalentul sațiabil al „*producției de sens*” husserliene. De fapt în sațiabilitatea slăninii sau a caltaboșului se revelă sensul acestora și iată cum, astfel, am operat transformarea porcului dintr-un obiect natural într-un produs transcendental. În termenii autorului: „*Pentru a trece de partea adevărului, porcul trebuie neapărat interpretat. Propriuzis, tăierea și pregătirea porcului este calea spre «atitudinea transcendentală» iar metoda, în acest caz, este cuțitul. Dacă înțelegem în acest fel și nu altfel ideea fenomenologiei porcului (foamea trebuie să aibă și ea sistem filosofic) vom vedea că ea rivalizează cu orice filosofie.*” (p. 31)

Arlechinul diabolic, Anonimatul țapului ispășitor, Calea răsului, Înțelepciunea care farmecă, Timpuriul, Estetica stupidității, Conspirația animalității, Vârsta fericită și sentimentul despărțirii constituie, selectate după gustul meu de cititor, tot atâtea teme originale tratate și grele de sevă din care s-ar putea detașa și compune oricând un nou eseu sau o lucrare de dimensiuni mult mai extinse decât cea de față. Aici se pare că acționează fericit similitudinea de care vorbea autorul, între propriul „geniu” și baligă. În ambele se se-ascund nebănuite gângăanii, neștiute vietăți, neașteptate mistere. Probabil că din fericita colaborare a îngrășământului natural cu mintea exuberantă a lui Remus Foltoș vor ieși la iveală multe cărți valoroase. Personal le aștept cu încredere.

focus

Diagnoza ca gen al discursului filosofic

Alexandru Uiuiu

Scopul rândurilor ce urmează este acela de a demonstra că diagnoza filosofică, pe lângă a fi, prin conținutul ideatic angajat, o sarcină și o funcțiune a filosofiei în contemporaneitate, poate fi atestată – din punct de vedere formal, metafilosofic – ca gen specific configurat, că ea poate intra în tabloul genurilor de discurs filosofic – alături de recenzie, articol, jurnal, aforism, scrisoare, eseu, dizertație, tratat și altele – ca unul de sine stătător, cu structură și formă propriu configurate.

Cu o limpezime remarcabilă, Andrei Marga ne prezintă în lucrarea sa dedicată metodologiei și argumentării filosofice felurile actuale de a concepe filosofia și felurile de a prezenta filosofia. Dacă primele se referă la cum este gândită și elaborată filosofia, cele din urmă se referă la tipurile de discurs, la formele filosofiei.

“Și acum ca și odinioară – ne spune Andrei Marga – filosofia este concepută și realizată în mai multe feluri. Ea se prezintă ca ceva extrem de eterogen. Aceasta nu numai pentru că pe acest teren se confruntă viziuni care tind să se excludă, ci și pentru că filosofia înseamnă ceva sensibil, diferit pentru unii gânditori în raport cu alți gânditori. Care sunt semnificările prototipice ale filosofiei astăzi? Să le enumerăm pentru ca în continuare să le ilustrăm și să le caracterizăm succint: 1. filosofia ca analiză logică a științei, 2. filosofia ca reflexie asupra trăirilor personale, 3. filosofia ca imagine a lumii obiective, 4. filosofia ca lămurire a inserției subiectivității în lume, 5. filosofia ca raționalizare a istoriei, 6. filosofia ca metafizică”¹

Nu vom mai stăruie asupra prezentării acestor feluri de a concepe și elabora filosofia pentru că suntem mai degrabă interesați de felurile de prezentare ale filosofiei, de tipurile de discurs de care o filosofie sau alta uzează, care într-un tablou alcătuit de același autor² ar fi următoarele: a) *Philosophia ex crisi et morbo*; este filosofia ce se edifică prin reflexia unui om ce se desprinde de uzual, de tradițional, punându-le sub semnul întrebării.

Filosof este aici cel ce vede probleme acolo unde toți ceilalți văd lucruri normale, în regulă. b) *Philosophia ex ignorantia et problemata*; este filosofia ce se constituie prin reflexia unui om ce descoperă necunoașterea sa și caută să o explice. Aici punctul de plecare al interogației filosofice este necunoașterea (știu că nu știu) c) *Philosophia ex dubitatione*; este filosofia care apare ca replică la tradiție, ca sesizare a incoerenței acesteia, din nevoia de a-i repara neajunsurile. Punctul de pornire al acestui tip de discurs filosofic este chiar tradiția. d) *Philosophia ex individuo*; este izvorâtă din confruntarea individului cu situații noi, în care el este nevoit să ia decizii pentru care tradiția nu-l mai poate ajuta. e) *Philosophia ex ratione*; reprezintă efortul de a găsi o rațiune în desfășurarea aparent aleatoare a fenomenelor, după ce a fost recunoscută rațiunea ca principiu superior al manifestării umane. e) *Philosophia ex homine* este filosofia articulată ca demers pentru a stabili și proteja specificul uman.

Această rezumare a punctelor de plecare ale filosofiei, a izvoarelor ei, rămâne valabilă și pentru filosofia de astăzi – ne spune Andrei Marga – deoarece: “Filosofia presupune în mod evident așa cum se poate sesiza în cazul fiecărei experiențe originare a filosofării, satisfacerea unei condiții preliminare: interogarea, punerea sub semnul

întrebării a ceea ce este, a tradiției. Filosoful este cel care se aventurează printre cei care sunt siguri de ceea ce este, cel ce iese din rând printre cei ce sunt de acord. Neînțelegerea și reproșul îl însoțesc.”³

Semnificativă în abordarea lui Andrei Marga ni se pare plasarea tradiției (a erudiției) printre condițiile preliminare ale filosofiei, fără de care aceasta nici nu este cu putință. Tot de aici vom reține portretul filosofului trasat în termenii *aventurii și creativității* și astfel vom sublinia încă o dată că filosofia pornește de la erudiție dar nu are altă șansă decât să devină creativă dacă autorul vrea să se numească filosof iar opera lui vrea să însemne ceva în istoria acestui domeniu. Dialectica erudit-creativ, tradiție-inovație, este inerentă și immanentă elaborării și prezentării filosofiei, fiind implicată și la nivelul conținutului și a formelor expunerii ideilor filosofice. Formele filosofice pe care Andrei Marga le enumeră vin să dea dimensiunea diversității în care conținuturile pot să apară pentru a respecta epoca istorică și paradigma receptării.

1) Filosofia ca poem.

Condiția filosofiei ca poem a fost – istoric vorbind – apariția filosofiei scrise. Primul care a scris filosofie a fost Anaximandros. Virtuțile acestui tip de discurs filosofic nu s-au pierdut de la poemul lui Parmenide despre natură și până la un Nietzsche sau Heidegger. Avantajele aici sunt traducerea intuitivă a ideilor și asigurarea unei audiențe mai largi iar dezavantajul constă în imprecizia ideilor și riscul continuu de a dizolva gândirea în imagistica emoțională. Poemul – consideră Andrei Marga – este o formă de început, juvenilă, de a prezenta filosofia.

2) Filosofia orală

Este, prin excelență filosofia lui Socrate. Aceasta are avantajele urbanismului atic care, fără să afișeze pretenții și prezumții, păstrează integral drepturile libertății și o construiește înlăturând totodată și ce este brut. Acest avantaj este reliefat de Marga printr-un citat din Hegel, autor de care el se folosește și pentru a reliefa neajunsurile filosofiei orale care servește ca paravan justificator al oricărei nefilosofii.

3) Filosofia ca dialog

Este întruchipată prin excelență de Platon. Dialogul este altceva decât conversația pentru că el este construit spre o idee. El prezintă totuși și dezavantajul că înaintarea pare a se datora arbitrarului, deoarece la sfârșitul lui rămâne senzația că lucrurile ar fi putut lua și o altă întorsătură.

4) Filosofia ca eseu

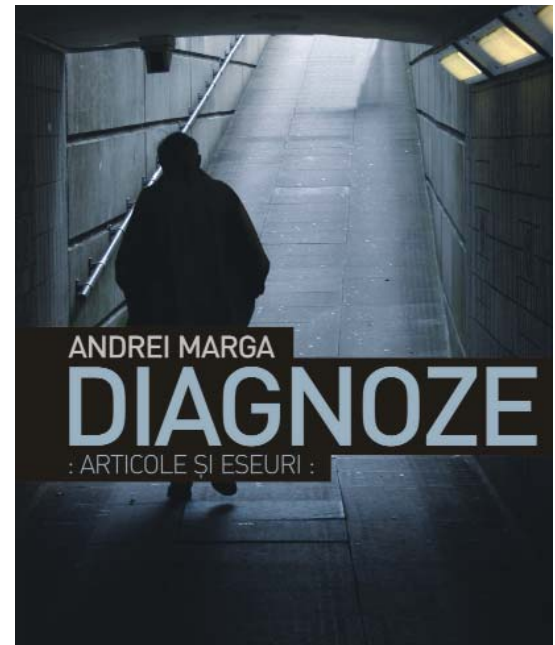
Forma eseului este solidară cu presupuziția că un fapt este semnul a ceva general, că partea este expresia întregului. În formele originare este amintit Locke – cel care pornește de la empiric pentru a stabili datele generalului – iar pentru spațiul european continental Georg von Lukacs, care susține că eseul poate să ancoreze mai degrabă decât alte forme filosofia în viață. Eseul este o formă excelentă pentru *filosofia subiectivă*, dar insuficientă pentru *filosofia obiectivă*.

5) Filosofia ca jurnal

Această formă a filosofiei a fost reprezentată strălucit de Soren Kierkegaard care consideră că filosofia trebuie să redea trăirile individului, adevărul, dar nu adevărul general, ci adevărul pentru el. Ea refuză filosofia obiectivă și istorismul și nu poate evita accidentalitatea conținutului și un relativism de principiu.

6) Filosofia ca aforism

Este o reacție la filosofia sistematică, de care au uzat filosofii care au considerat-o insuficientă. Asupra motivelor insuficienței filosofiei de sistem am stăruit în



capitolul dedicat acesteia în lucrarea noastră. Aforismul – consideră aici Marga – s-a dovedit o formă capabilă să exprime idei ce înnoiesc filosofia.

7) Filosofia ca scrisoare

Scrisoarea se elaborează pentru un auditoriu determinat, de obicei o persoană apropiată. În acest mod ea favorizează explicitările. Sunt citate *Scrisorile către Lady Welby* a lui Peirce, *Scrisoarea despre umanism* a lui Heidegger sau *Scrisorile despre logica lui Hermes* de Constantin Noica.

8) Filosofia în expunere matematică

Este ilustrată de un Baruch Spinoza care a avut preocuparea de a-și expune filosofia *more geometrico*, crezând că astfel filosofia câștigă în claritate și rigoare, iar rezultatele ei sunt sigure. În contemporaneitate – crede Marga – matematica este un instrument indispensabil pentru filosofie, dacă nu direct atunci prin intermediul unei discipline care a făcut-o posibilă: logica simbolică. Aceste instrumente devin productive atunci când se asociază ideilor filosofice și pătrund în domenii inaccesibile intuiției.

9) Filosofia ca sistem

În această variantă filosofia a fost evident inițiată de Aristotel. Ea pornește de la un principiu abstract care tinde să explice speculativ întreaga alcătuire particulară și concretă a ființei. Asupra acestui mod de prezentare a filosofiei am stăruit în capitolul care-i este destinat, acolo unde se arată atât avantajele cât și neajunsurile acestui tip de discurs filosofic.

Andrei Marga expune succint câteva concluzii care urmează acestei prezentări: “a) este mereu o problemă pentru filosofie câștigarea specificului în raport cu știința, arta, religia, încât formele de prezentare trebuie să fie evaluate și din acest punct de vedere; b) este apoi totdeauna o altă problemă aceea de a adera la datele experienței lumii trăite de om, încât aceste forme trebuie să fie considerate și pe această linie; c) formele de prezentare a filosofiei sunt diverse și rămân astfel cu legitimarea, avantajele și dezavantajele specifice; d) atât timp cât filosofia este concepută ca o prestație distinctă, ea trebuie să urce la forma de maximă dezvoltare – cea a sistemului (acesta poate fi nedescriptiv, dar e sistem); e) și în filosofie este recomandabil să se recurgă de câte ori este posibil la o prezentare formalizată, dar filosofia se înalță din dramele, dilemele lumii trăite, ale vieții umane, și oricât de formalizată este, ea trebuie să rămână traductibilă în limbajul curent”⁴

Dacă ar fi să aplicăm tabloului schițat mai sus după Andrei Marga, criteriul prezenței erudiției și a creativității în discursul filosofic am putea spune ca o prima observație că formele *juvenile*, de început, sunt – oarecum firesc – mai creative și că ele nu angajează, cel puțin la nivelul textului ca obiect, în mod

Lucrurile se complică însă la o analiză aprofundată și

(Continuare în pagina 28)

cartea străină

Barry Unsworth

Cu mască, fără mască

Rodica Grigore

Barry Unsworth,
Secretul rubinului.
Traducere și note de Claudia Dumitriu,
București, Grupul Editorial Corint, 2008

Dacă ar fi să dăm crezare întru totul părerii lui Malcolm Bradbury, una din orientările de bază ale prozei britanice contemporane ar fi cea istorică, o direcție care a avut tendința de a lua, mai ales în ultimele decenii, după spune criticul amintit, „proportii aproape epidemice”. Dincolo de exprimarea extrem de tranșantă, afirmația conține, trebuie să recunoaștem, un însemnat procent de adevăr, dar acesta trebuie interpretat în sensul că tema istorică ce străbate numeroase creații în proză apărute în Marea Britanie nu face altceva decât să demonstreze o progresivă pierdere a încrederii în capacitățile și posibilitățile ficționale ale temelor literare ceva mai legate de actualitate. În acest context, romanele lui Barry Unsworth se individualizează și se remarcă fără doar și poate, deoarece, alegând să trateze subiecte istorice, el este printre foarte puținii autori britanici contemporani care reușește să facă acest lucru nu doar cu un indiscutabil talent în ciuda relativei indiferențe a criticii literare față de cărțile sale (indiferență datorată, în mare măsură, faptului că a trăit mulți ani în Țările Scandinave și în Italia, aparent înstrăinându-se, de insularul spațiu cultural britanic), ci și cu o înțelegere profund umană a faptelor descrise. Aceste aspecte se susțin perfect dacă avem în vedere majoritatea covârșitoare a romanelor sale pe teme istorice, de la *Pascali's Island* (unde scriitorul abordează perioada tulbură care a urmat căderii Imperiului Otoman) sau *Stone Virgin* (carte ce investigă complicata lume a epocii de strălucire a Veneției), și până la *Sacred Hunger*, creație îndrăznească și impresionantă, unde accentul cade pe suferințele inimaginabile provocate de comerțul cu sclavi. Tocmai pornindu-se de la asemenea amănunte, critica literară a vorbit, uneori, despre o adevărată „identitate estetică transnațională” a lui Barry Unsworth, precum și de capacitatea sa de a cuprinde, în propria operă literară, două tendințe opuse ale literaturii britanice contemporane: pe de o parte, așa numita „internaționalizare”, iar pe de alta, renașterea treptată a regionalismului specific insular.

Inclus în prima categorie, romanul *Secretul rubinului* (*The Ruby in Her Navel*, 2006), nu este, așa cum ar putea să pară la prima vedere, doar un bine lucrat text de factură oarecum polițistă sau plin de aventuri erotice ori de comploturi politice, ci și ceva pe deasupra, dacă avem în vedere că acțiunea cărții este plasată în secolul al XII-lea, în Sicilia, în timpul domniei regelui Roger. Or, se știe bine că, pe fondul complicatei atmosfere create de cea de-a doua cruciadă și de tensiunile politice aferente și, practic, inevitabile, societatea multiculturală și extrem de eterogenă a Siciliei acelei epoci nu avea cum să nu fie lovită – din nou, inevitabil – de neînțelegeri, comploturi, nenumărate trădări și complicate reconfigurări ale forțelor conducătoare, căci, se știe, arabii jucaseră mult timp, la Curtea Siciliei, un rol esențial, amenințat, acum, din toate punctele de vedere, de creștinii din ce în ce mai nemulțumiți de pierderea propriilor avantaje și privilegii. Aceasta este lumea în care protagonistul romanului, cel care joacă și rolul de narator, Thurstan Beauchamp, un tânăr de origine normandă, se vede silit să trăiască și să se afirme, sub ordinea lui Yusuf, sarazinul care spera să-l transfor-

me, treptat, în continuatorul ideilor sale de bună înțelegere și conviețuire a diferitelor neamuri sub soarele regatului Siciliei. Numai că, ros de ambiții, vrând să accedă cu orice preț la poziții tot mai înalte, Thurstan ajunge nu doar să spioneze – aceasta fiind, printre altele, însărcinarea de care trebuia să se achite în slujba lui Yusuf – ci și, mai ales, să fie el însuși spionat. Să trădeze, dar să fie, apoi, el însuși trădat. Astfel că, după primele pagini, cititorul ajunge să se întrebe cine este, în fond, adevăratul Thurstan. Iar apoi, desigur, care este adevărata sa dragoste, frumoasa și intangibilă Lady Alicia sau temperamentala Nesrin, dansatoarea venită, împreună cu o mică trupă, tocmai din Anatolia, pentru a se îmbogăți la curtea Regelui Roger, fascinat de tot ce însemna spectacol și delectare. *Secretul rubinului* devine, astfel, pe nesimțite, un alt soi de „morality tale”, de astă dată, însă, nu în sensul de „mister medieval”, ca în romanul anterior, ci de parabolă subtilă și complicată, având drept miză principală evidențierea semnificațiilor comportamentului uman de dincolo de măștile curtenitoare ale turnirurilor sau spectacolelor de curte. Și, nu în ultimul rând, a formelor și sensurilor dragostei, din nou, dincolo de clișeele poeziei provenșale sau de orice fel de clișee. La o lectură atentă, romanul lui Barry Unsworth se va dovedi, deci, a fi și o convingătoare pledoarie pentru libertatea de conștiință și cea de alegere, afirmând cu hotărâre o serie de mari adevăruri despre intoleranța religioasă – de atunci sau, de ce nu, și de acum – dar și despre cât de grav poate orbi, uneori, iubirea sau, cel puțin, ceea ce, în anumite momente, trece drept iubire. Cartea, în ciuda atmosferei istorice și a culorii locale perfect surprinse, este, în fond, impredictibilă la fiecare pagină, strategia principală a scriitorului constând în încercarea de a urma, simbolic, neașteptatele gesturi și atitudini ale frumoasei Nesrin, mereu neconforme cu dogma sau cu orice normă impusă. Pe de altă parte, este evident, fără îndoială, că romanul prezintă numeroase asemănări cu *Morality Play*, dacă avem în vedere chiar pretextul narativ principal, și anume venirea în Sicilia a unei trupe ambulante – de astă dată, nu de actori, ci de dansatori. Desigur, prezența lor era absolut necesară, deoarece reprezintă și pretextul cel mai potrivit pentru a justifica numeroasele călătorii ale lui Thurstan, aflat mereu, pe lângă însărcinările sale mai puțin oficiale din serviciul lui Yusuf, în căutarea celor mai sofisticate spectacole pentru Curtea Regală. Și, ca orice călătorii, și drumurile sale de-a lungul și de-a latul regatului sau a altor regate, au darul de a-l face, pe de o parte, să cunoască o lume pestriță și să înțeleagă, dar abia la sfârșit, că lucrurile și oamenii nu sunt mai niciodată ceea ce par a fi și că nici chiar iubirile adolescentine cele mai pure și mai inflăcărâte nu pot rezista în mijlocul atâtor comploturi și crime, dovedindu-se, în fond, tocmai ele, a fi cele mai supuse schimbării. Pe de altă parte, însă, Thurstan, cel aflat mereu în căutarea mării și a aventurilor de natură a-l ajuta să devină, finalmente, cavalier și să recâștige vechea avere a familiei sale (donată, pe neașteptate, bisericii, de tatăl lui), va ajunge și să se descopere pe sine, să afle cine este cu adevărat – dar, esențial, nu fără ajutorul lui Nesrin, cea care îl vindecă și-l alină atât fizic, în timpul lungii sale boli, cât și (mai ales!) sentimental. De aici și decizia finală a tânărului, care va alege, în ciuda posibilităților de ascensiune pe care i le făgăduise regele, o viață de libertate, împreună cu Nesrin.

Apărent, o incredibilă transformare. Dar pe deplin justificată de evoluția faptelor și întâmplărilor prin care trece Thurstan. Căci Barry Unsworth știe perfect cum să sugereze, la tot pasul, că orice formă artistică viabilă nu poate fi ruptă de componenta și dimensiunea morală, confirmând, astfel, implicit, ceea ce Iris Murdoch afirmase într-un eseu din 1992, intitulat *Metaphysics as a Guide to Morals*: anume că arta și în special literatura trebuie să acționeze și să funcționeze întotdeauna drept cea mai accesibilă formă de reflecție morală asupra realității. Pe de altă parte, ar fi inexact să afirmăm că Thurstan Beauchamp încearcă să atingă în mod deliberat pragul libertății moderne, și tocmai aici e de găsit marea artă a lui Unsworth, autorul dovedindu-se pe deplin capabil a nu depăși epoca în care e plasată acțiunea cărții nici în ceea ce privește reacțiile, și nici în ceea ce privește dorințele personajelor sale.

Pe de altă parte, la o lectură atentă la nuanțe, transformarea lui Thurstan poate fi comparată cu aceea, la fel de spectaculoasă, trăită de Nicholas Barber din romanul *Un mister medieval*, ori cu a lui Christy Mahon, din piesa *The Playboy of the Western World* a dramaturgului irlandez John Synge. Christy depășește stadiul inițial de băiat timid și devine un tânăr athletic, fermecător și mereu dorit de femei, nefăcând, în fond, altceva decât să urmeze impulsul existent în sine dintotdeauna și reprezentat de o fațetă poate mai puțin previzibilă a eului său. Desigur, în cazul protagonistului din *Secretul rubinului* avem de-a face și cu profunde implicații simbolice ale măștii și, mai cu seamă, ale marilor adevăruri pe care, în fond, orice mască le poate ascunde. În acest fel, alegerea finală a lui Thurstan și plecarea sa la Paris alături de Nesrin reprezintă și opțiunea fermă și definitivă nu doar pentru dimensiunea etică, ci, deopotrivă, și pentru aceea artistică. Nu trebuie să uităm că, practic, Thurstan alege cariera de cântăreț ambulant, acompaniatorul frumoasei lui iubite, neîntrecută în arta dansului, devenind, deci, artist, exprimându-și, astfel, opțiunea în favoarea artelor, iar nu a armelor, cu toată strălucirea și bogăția pe care o carieră de brav cavalier i-ar fi putut-o aduce. Dovadă, dacă mai era nevoie, că, pendulând ani de zile între iluziile ferme-cătoare, fără îndoială, ale onoarei cavaleresti și ale iubirii, Thurstan va înțelege, maturizându-se, practic, peste noapte, după uciderea lui Yusuf, ca urmare a trădării sale, că arta e singura în stare să-i ofere o cale și o șansă de salvare – de acutul sentiment al vinovăției, dar, deopotrivă, de sine însuși, de toți demonii ambiției și vanei faime de care se lăsase, mult prea mult timp, stăpânit. În fond, Barry Unsworth sugerează rolul salvator și purificator al artei încă din primele capitole ale romanului, prin intermediul descrierii detaliate a artei mozaicului, adusă la perfecțiune de meșterii bizantini, dar și prin subtilul și halucinantul efect de reduplicare rezultat în urma rafinatului joc de lumini și umbre datorat oglinzilor din palatul de vânatoare unde Alicia puse-se la cale perfidul plan a cărui victimă sigură va fi îndrăgostitul Thurstan.

Având pe de-a-ntregul arta și știința de a depăși granițele dintre teme considerate, anterior, incompatibile, Barry Unsworth reușește, prin toate acestea, ca autor al unui neașteptat roman istoric scris în cheie postmodern-multiculturală, să demonstreze, extrem de convingător încă ceva: și anume că dincolo de toate măștile, fie ele etice, estetice sau de orice altă natură, se află, întotdeauna, adevărul. Și că depinde doar de fiecare în parte, actori sau spectatori, cavaleri, curteni, războinici sau artiști, să dorim să ajungem la el.

incidențe

14 mai 1610

Horia Lazăr

În urmă cu patru sute de ani, Henric al IV-lea, regele Franței, era ucis cu doua lovituri de cuțit de Ravallac. Supus interogatoriului, asasinul a mărturisit că încercase, de două ori, la Rusaliile și la Crăciunul din 1609, să se apropie de rege, pentru a-i cere să pornească războiul împotriva protestanților. Împiedicat să-l abordeze pe monarh, care, pregătindu-se pentru o campanie militară în Flandra, în teritoriile imperiale, o încoronase pe regina Maria de Medici în ziua precedentă, 13 mai, înzestrând-o cu toate prerogativele regale, Ravallac a trecut la act în 14 mai, afirmând, cum consemnează actele procesului, că „un tiran poate fi ucis de oricine, fără muștrare de conștiință, și că monarhul era un tiran, deoarece nu voia nicidecum să le declare război hughenotilor, și nici să-i oblige să creadă în adevărul credinței catolice, amenințându-i cu moartea”.

Ravallac a fost calificat, pe rînd, drept fanatic catolic, individ fragil psihologic, iluminat cu simțul unei misiuni divine pe care o avea de îndeplinit sau om cu mintea slabă, manipulat din umbră de persoane sau grupuri ostile regelui și politicii sale. Trecînd prin interogatorii și torturi între 14 și 27 mai, cînd a fost supliciat, regicidul a declarat invariabil că acționase din proprie inițiativă, fără comandă a cuiva și fără complici. Împrejurările asasinării lui Henric i-au făcut însă pe istorici să avanseze o sumă de ipoteze pentru explicarea asasinatului, toate rămase neconfirmate, chiar dacă, după publicarea lucrării capitale a lui Roland Mousnier, *Asasinarea lui Henric al IV-lea*, în 1964, de atunci reeditată (1), dosarul a fost redeschis în mai multe rînduri.

Incriminați de uciderea regelui au fost, unii după alții, persoane din anturajul regal – acuzați de intrigi politice, diplomatice și amoroase –, fanaticii din Liga catolică, ordinul iezuiților și agenții spanioli și flamanzi ai lui Filip al III-lea și ai arhiducelui Albert de Habsburg. Din prima categorie, ducele d'Éperon și Henriette d'Entragues, marchiză de Verneuil, căreia regele îi făcuse anterior o promisiune scrisă de căsătorie cu condiția de a-i naște un fiu, nerespectată din cauză că marchiza născuse un copil mort – ceea ce l-a îndreptat spre

căsătoria cu Maria de Medici –, au fost repede discolpați, deși Michelet va persista să imagineze, în secolul al XIX-lea, o vastă conspirație a celor doi, sprijiniți de spanioli și de Concini și Leonora Galigai, consilierii italieni ai reginei, bănuită de complicitate pasivă. Prezent lîngă rege în momentul asasinării lui, d'Éperon îl împiedicase pe unul dintre gentilomi să-l ucidă pe loc pe Ravallac, deși ar fi avut motive ca acesta să dispară fără să vorbească, în cazul în care ar fi fost propriul lui agent. Cît despre marchiza de Verneuil, suspectată indirect din cauza depoziției doamnei ei de companie, s-a putut dovedi că ultima era mitomană și dornică de publicitate.

Implicarea spaniolilor e și ea foarte puțin probabilă. În pofida rivalității dintre monarhii celor două țări, anii 1600 sînt o perioadă de destindere militară și politică între Franța și Spania. Slăbite de înfruntări anterioare, cele două regate aveau nevoie de calm și de redresare economică. Tratatul de pace de la Vervins dintre Henric al IV-lea și Filip al II-lea (semnat în 2 mai 1598) a întîrziat, din motive diplomatice, transmiterea textului de toleranță religioasă de la Nantes (promulgat în 30 aprilie 1598) în întreaga Franță, pentru a nu fi șocată sensibilitatea catolică a spaniolilor prezenți la ceremonia din Paris a confirmării tratatului. Pe de altă parte, Filip al III-lea și curtea de la Madrid au manifestat, în 1610, o stupoare nedisimulată la aflarea morții lui Henric.

Pista flamandă, deși plauzibilă, nu poate fi nici ea dovedită. Amenințată de o invazie franceză, Flandra imperială era parcursă de zvonuri care anunțau moartea lui Henric – unele cu două săptămîni înainte ca ea să fi avut loc iar în 12 și 13 mai precizînd și arma: pumnalul. Absența documentelor face însă imposibilă atribuirea asasinatului unor agenți imperiali.

Cum uciderea lui Henric al IV-lea nu pare a fi fost executată în serviciu comandat e rezonabil să ne punem întrebări, asemenea lui R. Mousnier, în legătură cu climatul social, religios, politic, economic și intelectual al epocii în care a avut loc, și care poate configura o rețea de cauze mobile și interdependente, susceptibile de a-i fi dat naștere.

Aici, tensiunile generate de ostilitatea populară împotriva iezuiților (însușite de Parlamentul parizian), de fiscalitatea regală și de intrigile de la curte (în care evocarea promisiunii de căsătorie făcută de Henric marchizei de Verneuil ar fi putut duce la invalidarea lui Ludovic al XIII-lea ca rege dacă papa ar fi declarat căsătoria cu Maria de Medici necanonică), precum și abundenta literatură consacrată tiranicidului pe fundalul războaielor religioase ne pun în fața unor fapte ce pot explica, fiecare în felul lui, gestul lui Ravallac.

Henric al IV-lea a făcut obiectul a douăzeci de atentate, după ce predecesorul lui, Henric al III-lea, a fost asasinat de un călugăr fanatic, Jacques Clément, apropiat de dominicani. Dintre atentatele îndreptate împotriva lui Henric, cel din 1593 al lui Pierre Barrière și cel din 1594 al lui Jean Chastel au avut impact și consecințe. Cum ambii atentatori aveau legături cu iezuiții și cu Liga catolică (Chastel studiasse într-un colegiu iezuit), Parlamentul parizian i-a cerut regelui expulzarea iezuiților din Franța, la întîmpinarea universității din Paris – condamnare în afara regulilor prin violarea imunității ecleziastice și proclamată ca un gest politic galican împotriva Romei, care nu ridicase încă excomunicarea pronunțată împotriva regelui pe vremea cînd revenise la protestantism, deși clerul francez o făcuse. Asemenea unei bune părți a credincioșilor, iezuiții susțineau că o excomunicare făcută de papă nu poate fi ridicată decît tot de el. Deși neconfirmată de rege, expulzarea iezuiților a avut ca rezultat închiderea unor colegii ale ordinului, care vor fi repuse în drepturi printr-un act al monarhului din 1603.

Fără a fi incitat pe față la uciderea regelui, iezuiții afirmau hotărît întîietatea papei în definierea doctrinei și a disciplinei catolice. Unii dintre ei îndemneau la alungarea din regat a calvinistilor, foștii coreligionari ai lui Henric, și chiar la masacrarea lor în masă, iar cei mai mulți se ridicau împotriva campaniei militare pregătite de rege împotriva imperialilor, favorabilă unor principii protestanți. Capul de acuzare cel mai grav era însă scrierea și răspîndirea unor opusculă favorabile tiranicidului.

Aristotel distinge tiranul inofensiv, instalat la putere fără consimțămîntul supușilor, de tiranul ce-și datorează poziția vicleniei și violenței. Constatînd, senin, că tiraniile durează puțin (cel mult șaptezeci de ani), filosoful le atribuie viciile conjugate ale oligarhiei și ale democrației.

În antichitatea creștină, Augustin arată că uciderea tiranului e licită, trebuind însă dictată de o autoritate publică – de magistrați –, nu săvîrșită de o persoană privată. Făcînd deosebirea între tiranul uzurpator și cel obișnuit, scolasticii dezvoltă teorii ale tiranicidului diverse și contrastante. Într-o carte celebră, *Policraticus*, Ioan din Salisbury se pronunță în favoarea tiranicidului, pentru ambele genuri de tiran. La rîndul lui, Toma din Aquino îl admite doar pentru tiranul uzurpator; celui obișnuit îi rezervă contestarea prin răzvrătire populară și executarea printr-o sentință legală regulată. Marii umaniști ai Renașterii (Erasm, Machiavel) au susținut unanim tiranicidul, însă Calvin, pentru care domnia tiranului e semnul mîniei divine, refuză revolta și uciderea lui, precizînd rezistența legală prin organele constituite – opinie respinsă de coreligionarii lui, îndeosebi după noaptea sfîntului Bartolomeu, între 1572 și 1584. Prin asimilarea tiranului cu ereticul, publicații anilor 1550-1600 încuviințează tiranicidul ca acțiune directă de răzbunare a poporului creștin, în afara cadrului legal al reprezentării politice. Mobilurile și interesele politice ale dezbaterii apar



Dorel Găină

însă pregnant începând cu 1584, anul morții ducelui de Anjou, fratele regelui Henric al III-lea, când viitorul Henric al IV-lea devine moștenitorul prezumtiv al tronului. Începând cu această dată, pamfletarii catolici și protestanți își inversează argumentele. Anticipând urcarea pe tron a lui Henric de Navara, pe atunci protestant, catolicii exaltă dreptul poporului de a-i îndepărta pe tirani, în vreme ce protestanții apără inviolabilitatea monarhilor. Într-un climat de radicalizare politică și religioasă, iezuiții, influențați de Liga catolică, reduc scrupulele tiranicidului, încredințând răzbunarea poporului oprimat oricărei persoane private, în absența misiunii divine. Sfârșitul de veac e marcat, în Franța și Anglia, de atentate în serie.

Definirea monarhului ca tiran uzurpator și dușman al creștinătății, așadar al propriului popor, justifică înlăturarea lui fizică, singurul obiect de discuție rămânând persoana sau instituția abilitată să o facă. Accesul la tron al lui Henric al IV-lea, văr de gradul douăzeci și doi al lui Henric al III-lea, a avut loc în virtutea principiului „devoluției statutare”, nu a celui ereditar, care, după juriștii medievali, făcea să înceteze consanguinitatea la gradul zece de rudenie (2) – fapt socotit de principii de Lorena un act de uzurpare tiranică. Într-adevăr, primul capetian, Hugues, fusese ales rege în 987 în dauna unchiului său, Carol de Lorena, pe care, făcând să vibreze coarda patriotic-xenofobă, îl prezentase ca „prieten” al străinilor de peste Rin, opunând galicismul germanismului franc. Dinastia Capetienilor putea fi deci considerată uzurpatoare istorică a drepturilor Carolingienilor reprezentate de lorenii, legați de ideea imperială și de vocația universală a Bisericii. Extinderea drepturilor ereditare prin devoluția masculină a fost pusă în practică pentru prima dată în 1328, când Eduard al III-lea, regele Angliei și fiul surorii lui Filip al VI-lea, primul suveran din ramura Valois, putea emite pretenții la succesiunea franceză pe linie feminină (3). Dacă devoluția corectă în mod oportun criteriul eredității, îndoiala asupra sincerității convertirii la catolicism a lui Henric risca să facă din el un eretic tiranic. Abjurând protestantismul în 1572, de teama masacrelor, viitorul rege a revenit la el, ceea ce i-a adus condamnarea de către papă în 1585 ca eretic recidivist, urmată de un decret similar al Sorbonei, publicat în 1590, când era deja rege! În ciuda celei de a doua convertiri, în 1593, prestigiul lui de suveran catolic pălea în fața monarhilor spanioli, foarte activi în politica creștină europeană și apropiați de Liga catolică din Franța. Din 1580, regii Spaniei erau și suverani ai Portugaliei iar posesiunile lor teritoriale din Italia (regatul napolitan și ducatul milanez), ca și cele din Flandra, desenuau un cerc habsburgic în jurul Franței. După victorii dificile împotriva Ligii catolice, sprijinită de contingente spaniole, Henric al IV-lea va fi obligat, tactic, la un „război rece” cu șanse schimbătoare, în care era sprijinit de Anglia, Olanda și luteranii germani. Operațiunile de boicot comercial împotriva Spaniei, combinate cu ocuparea trecătorilor alpine ce serveau ca axă de comunicație între Italia și Flandra („coridorul spaniol”), au fost însoțite de activități diplomatice intense în Italia, unde Franța a susținut alianțele ce slăbeau Spania la periferie (de exemplu, refuzul Venetiei de a recunoaște puterea temporală a papilor, sprijiniți de Spania). Tratatul de pace cu Spania semnat de Iacob I al Angliei în 1604 a constituit însă un eșec diplomatic al Franței.

Promulgarea edictului de la Nantes, percepută de papa Clement al VIII-lea ca o promovare a „erezii protestante”, a accentuat îndoielile privind sinceritatea credinței catolice a lui Henric, iar articolul 27, care deschidea funcțiile publice calvi-

niștilor, a fost privit ca o încercare perfidă de a impune o credință „eretică” prin ocuparea posturilor-cheie din structurile administrative și politice. La drept vorbind, regele s-a înconjurat de experți protestanți: în finanțe, agricultură, urbanism, fiscalitate, arte. Pe de altă parte, pe fundalul unui galicism tot mai activ, parlamentarii parizieni și juriștii regali vor nega autoritatea papei în materie de disciplină ecleziastică și de gestionare a bunurilor bisericești – tendințe schismatice ce se manifestau și la curte, și de asemenea în opinia publică. La un moment dat, Parlamentul parizian a adus în discuție revocarea Concordatului din 1516 iar juristul Pierre Pithou va defini politic „libertățile bisericii galicane” într-un opuscul din 1594 în care „donația lui Constantin”, a cărei neautenticitate fusese deja stabilită, era plasată oricum în afara teritoriului locuit de franci, care, insistă autorul, nu au fost niciodată supuși de Roma. Iar dacă papa îi poate excomunica pe regi, arată Pithou, el nu îi poate deposeda de regat, în virtutea separării puterii temporale de cea spirituală. Printre puterile regelui figurau autorizarea, suprimarea și reformarea comunităților religioase, păstrarea și gestionarea bunurilor ecleziastice.

Grație unei politici suple și versatile, Henric al IV-lea a încercat să se mențină în orbita catolicismului roman, pe care încerca însă să-l slăbească. Politica venețiană a Franței a încercat, fără succes, antrenarea republicii rebele într-un război împotriva Habsburgilor iar atunci când relațiile Romei cu Iacob I s-au înrăutățit în urma „complotului prafului de pușcă” din 1605 (4), Henric și-a propus medierea între părți, dar cu condiția recunoașterii de către papă a incapacității sale de a-i destitui pe regi.

Privit de unii ca un uzurpator politic sau religios, Henric al IV-lea a fost socotit, de aceeași sau de alții, drept un tiran obișnuit în domeniul administrativ și fiscal. Constituirea unui corp de funcționari din burghezi înnoșiți (fr. *noblesse de robe*), care profitând de poziția și de demnitatea lor publică au acumulat importante bunuri private, și care, împrumutând cu bani nobilimea veche, războinică, nepricepută în afaceri (fr. *noblesse d'épée*), își însușeau cu încetul domeniile și titlurile acesteia, a trezit ostilitatea familiilor princiare, a nobilimii de viță veche și a credincioșilor bigoți, apropiați de Ligă – toți îndepărtați de la cârma afacerilor publice și lipsiți astfel de putere și de influență. La rîndul ei, fiscalitatea regală, devenită greu de suportat, a generat nemulțumiri populare, exploatate uneori de nobilimea locală în folosul ei. La sfârșitul secolului al XVI-lea, domeniul regal era aproape în întregime vîndut, ceea ce l-a făcut pe Sully, ministrul finanțelor, să încerce răscurmarea lui parțială, în 1606-1607. Eșecul unei reforme monetare, respinsă de Parlamentul parizian în 1609, a făcut necesare noi impozitări, ce terorizau populația.

Asumată ca un act comis pe cont propriu, asasinarea lui Henric al IV-lea de către Ravailac rezumă o percepere confuză și nenuanțată a acțiunilor regelui ca fapte tiranice. La această percepție și-a adus contribuția conflictele religioase, din care Franța a ieșit cu prețul unui compromis ce a nemulțumit pe toată lumea, manevrele Romei, politica externă de înfruntare perpetuă cu curțile habsburgice de la Madrid și de la Viena, recesiunea economică ce a însoțit-o și publicarea a numeroase tratate și pamflete anti-tiranice. Ravailac apare astfel ca un catalizator al unor insatisfacții greu de definit. Suprimînd fizic „tirantul”, el nu a făcut însă decît să întărească regimul absolutist, cum arată cu finețe R. Mousnier în cartea lui. Preluarea rapidă a reginței de către Maria de Medici a reapropiat

Franța de Roma și a pus capăt, pentru moment, proiectelor de război în Italia, dincolo de Rin și împotriva calvinistilor din interior. „Căsătoriile spaniole” din 1615 – un aranjament matrimonial la nivel înalt prin care sora lui Ludovic al XIII-lea, noul rege, a fost „cedată” moștenitorului prezumtiv al tronului spaniol în schimbul Anei de Austria, fiica cea mai mică a lui Filip al III-lea, ce avea să devină regina Franței – au întărit încrederea reciprocă a celor interesați, amînînd politica națională anti-habsburgică agresivă pînă după 1624, anul venirii la putere a lui Richelieu. În același timp, publiciștii laudă virtuțile absolutismului – care ia locul „tiraniei” –, cristalizînd legenda monarhiei naționale în imagini vii și în narațiuni emoționante, inspirate din mitologia greacă (Henric reprezentat ca Hercule, Marte, Atlas, Perseu) sau din istorisirile eroice din vremea cruciadelor. În sfârșit, convocarea Stărilor generale în 1614 (ultima dată înainte de Revoluția franceză) a confirmat monarhia absolută ca instanță de arbitrar între Stări, singura în măsură să aplaneze conflictele dintre ordine. Devenind galicană, Starea a treia se va ralia politicii regale, într-un consens politic îndreptat împotriva papalității și iezuiților acuzați de a fi promovat tiranicidul. Exorcizată prin consimțămînt popular, umbra „tiranelui” de care Ravailac a vrut să scape Franța s-a transformat într-o blîndă figură paternă și într-o imagine tutelară, sub forma statuii ecvestre a lui Henric, înălțată pe Pont-Neuf, la Paris, în 1614.

Note:

(1) Roland Mousnier, *L'assassinat d'Henri IV. 14 mai 1610*, [1964], Paris, Gallimard, col. „Folio histoire”, reed. 1992.

(2) Principiul masculinității funcționase deja în succesiunea la coroana Franței, în limita celor zece grade de rudenie: în 1498, când Ludovic al XII-lea îi succedase lui Carol al VIII-lea, vărul lui de gradul șapte și în 1515, când Francisc I îi succedase lui Ludovic al XII-lea, vărul lui de gradul cinci.

(3) Legea salică, care stipulează excluderea femeilor de la drepturi succesoriale pînă la gradul zece de rudenie, se referă la raporturile dintre persoanele *private*. Redefinirea ei abuzivă din 1328 prin extinderea prevederilor la sfera suveranității va fi justificată *a posteriori* în 1419, în timpul războiului de o sută de ani, de juristul Jean de Terre-Rouge. După el, dreptul privat nu reglementează succesiunea la coroană, în care principiul ereditar poate fi corectat prin voința națiunii, exprimată în practica devoluției. Prin aceasta, limitarea consanguinității la gradul zece de rudenie e abolită (R. Mousnier, *op. cit.*, p. 92).

(4) Acest complot urmărea aruncarea în aer a Parlamentului englez și a palatului regal. A fost atribuit agenților papei și iezuiților, autori de tratate despre tiranicid. Ca urmare, Iacob I și-a însușit supremația în materie de conștiință religioasă și de ghidare spirituală a supușilor, negînd nu doar dreptul papei de a-i destitui pe regi ci și pe acela de a-i excomunica – drept pe care galicanii îl recunoșteau. Prin aceasta, Iacob I susținea opinii identice cu cele ale luteranilor (*ibid.*, o. 157).

Împotriva tabuurilor

Ovidiu Pecican

Foarte radical se dezvăluie Adrian Marino într-o serie de atitudini ale sale prezente în *Viața unui om singur* (Iași, Ed. Polirom, 2010, 528 p.). Rezumând în câteva cuvinte, protagonistul acestei autobiografii ideologice nu îi place familia de proveniență – tensiuni în relația cu tata, umilire și resentiment în cea cu mama –, nu îi place mediul profesional în care a ales să se exprime (cultura și viața literară românească), nu îi place politica pe care o fac comilitonii lui (cei din PNȚ, dar și politicienii de după revoluția din 1989), nu îi convin criticiile occidentale cu care a venit în contact (socotiți superficiali și autosuficienți, reactivi doar la flaterie), îi repugnă biserica. Astfel, în jurul lui cercurile sociale se închid etans, tot mai strâns, pe măsură ce înaintează în viață. Cu toate acestea, impulsul vital, năzuința afirmării propriilor idei – ca modalitate de dobândire a recunoașterii, fără îndoială, însă și pentru a ameliora mediul asupra căruia revarsă toată nemulțumirea sa – îl scutesc de reacții asociale, de ieșirea totală din circuitul pe care orice existență individuală, oricât de banală, îl presupune. Până în clipa scrierii acestui tom memorialistic, survinută la senectute, în Adrian Marino a învins adaptabilitatea, nu autoizolarea.

Cu toate acestea, *Viața unui om singur* este un adevărat breviar al încălcării tabuurilor etice pe care existența umană le socotește niște presupoziii axiomatice. Cartea face, din acest punct de vedere, un pas înainte față de precedentele sale, literare sau filosofice. Secolul al XIX-lea romantic împrumută de la lordul Byron și de la personajul lui Lermontov, Peciorin (*Un erou al timpului nostru*) faconda scârbită, atitudinea de dandy dispus să epateze, să snobeze, să afecteze plictisul și să-și pună viața în pericol pentru un moft, atitudine extravagantă, dar șic, a clipei istorice. Asemenea premise aveau să ducă, în durată istorică, la crearea premiselor pentru deprecierea totală a vieții semenului și a destinului raselor, limbilor și etniilor lumii a căror expresie radicală și revoltătoare au fost *Shoah*, ca și celelalte forme de genocid practicate la scara întregului secol al XX-lea. Când Meursault, protagonistul *Străinului* camusian declara placid că nu există ins care să nu dorească, măcar o dată, moartea mamei sale, aserțiunea lui incendiară marca reliefaarea unui gust public pentru absurd, pentru ruptura de vechea cultură a

umanismului renescentist, care așezase valori contrare în miezul ființei. Odată cu convingerea că „inter arma silent musae” și că poezii sunt inutile în vremuri de ciumă, reformulată mai radical în forma care neagă dreptul la poezie după Holocaust, ruptura de etica întemeiată pe natură și drept natural, ca și pe poruncile divine formulate în Biblie a părut că devine totală.

În *Viața unui om singur* falia față de vechile motivații și legături „naturale” ale ființei pare totală. Familia a devenit un mediu ostil, agresiv, greu de suportat, nu un refugiu și un sprijin. (Excepție, în cazul lui Adrian Marino, sunt doar enigmatica L., de fapt soția devotată a autorului, și socrii, oameni descriși ca spirite simple, din mediile neoprotestante, dar cu inima deschisă și primitoare.). Maniera în care vorbește memorialistul de mama sa nu diferă prea mult de cea a străinului camusian, dar ea vedește o radicalitate mai accentuată pentru că nu rămâne singura manifestare de acută și prelungă mizanropie, ci se asociază altor, multiple, forme.

Democratismul partidului la care a aderat în tinerețe i se relevă fără fundamente trainice, ba chiar mai grav, nevizitat de fertilele interogații din care se pot naște răspunsurile menite să contureze coordonatele unei conduite și acțiuni puse în slujba idealurilor, pe deoparte, și ale colectivității, pe de alta. Goana după poziții în beneficiu propriu, intoleranța, stupiditatea și ruminările, lipsa de proiect ale politicienilor care ar fi trebuit să reprezinte alternativa la totalitarismul roșu îl siderează, îi repugnă. El vituperează deci împotriva unei politici înțelese ca atare, denunțând-o ca înșelătoare, frivolă, fără concept, demnă de dispreț. Politicianul se dezice de politică așa cum se practică ea în România postbelică și postcomunistă, în numele unei urbanități, inteligențe, europenități și a unui democratism la care ceilalți nu par să aibă acces.

Micimi nu prea îndepărtate de acestea îl resping și din mediile scriitoricești, de mecanismele instituționale ale cărora, totuși, s-a rezemat, nu o singură dată, și în miezul cărora a acționat ca participant, vreme de decenii. Marino pare să fi optat însă pentru o guerilla individuală, utilizând în scopuri proprii și dreptul la semnătură – reprimat cu greu –, și calitatea de membru al Uniunii

Scriitorilor, și posibilitatea de a edita o revistă (*Cahiers Roumains d'études littéraires*, adică *CREL*), căutând o soluție constructivă nu doar prin devierea de la politicile oficiale ce făceau din cultură o expresie a propagandei ideologice de partid, ci și în raport cu ostilitatea, invidiile, egolatriile scriitorilor. Orgolii exacerbate, fâpturi bizare, scriitorii nu îi stârnesc nici empatie, nici dorință de apropiere, mai cu seamă că mulți dintre ei îl ignoră ostili, iar alții câțiva îl chiar agresează verbal sau în scris. O critică mai radicală decât respingerea totală, fie și cu nuanțe, a condiției scriitoricești, se putea imagina? Cred că nu, căci ea include și desolidarizarea de propriile cărți socotite de relevanță literară.

Necruțător se dovedește și cu foștii clienți ai temnițelor politice, descoperiți în reflexele lor meschine de atunci și de după eliberare. Cei care odinioară se mortificau între ei, se adaptau după puterile fiecăruia la rigorile unei detenții umilitoare și sălbatică ajung ulterior să o eroizeze și să îi atribuie virtuți pe care nu le-a avut niciodată. Cu mulți ani de detenție și de domiciliu forțat în spate, sigur că Marino are tot dreptul să emită opinii sau chiar judecăți de valoare la adresa celor cu care a împătășit destinul celulei. Dar nu întemeierea sau lipsa de teme a unor asemenea critici este de remarcat în acest context, ci reflexul de respingere, de departajare, al însinguratului scrib. În termeni culturali, Marino contrazice aici și etica milei creștine, dar și compasiunea fostului „coleg” de detenție pe care, Dostoievski, bunăoară, în *Amintiri din casa morților*, o manifestă.

Adrian Marino memorialistul rejectează și Occidentul suficient, disprețuitor la adresa alterității creative, denunțând fără ezitare ceea ce socotește a fi gudurăturile oamenilor locului pe lângă legătarii civilizației estului. Pledoaria lui pentru demnitate românească atinge note patetice și dezvăluie un orgoliu românesc și cultural deplin conștient de sine însuși, de potențialul oamenilor locului, dar și de demisiile din jur. Marino respinge atât situarea subalternă de sine a multor confrăți, cât și graba cu care occidentalii socotesc firească o asemenea reacție.

Pariul lui integral și deplin încrezător pe rațiune îl determină pe omul de cultură Adrian Marino să se socotească ideolog mai curând decât orice altceva, dezvăluindu-se ca om al ideii, dornic de o piață de idei viabilă, bogată și diversă, punând preț pe idee mai curând decât pe siluetele umane, relevând – nu fără o anume cruzime – subminările și insuficiențele comportamentale și de gândire dimprejurul său în numele unui platonianism *sui generis*.

Cum-necum, însă, prin atâtea dezavuări și refutări – nici nu le-am trecut în revistă aici pe toate, lăsându-le pe altele pentru un prilej ulterior – *Viața unui om singur* lansează o voce înrudită, tipologic, cu a lordului Byron, a lui Peciorin, a avangardiștilor și a radicalilor filosofici (Nietzsche, Kierkegaard) și politici (Bakunin, Kropotkin, de ce nu?!), pentru care cultura română și atmosfera de idei actuală se dezvăluie total nepregătite.

Cartea invită la meditații reluate, stăruitoare, de o factură mult diferită în raport cu alte produse ale genului memorialistic.



Dorel Găină și Mira Marincea

sare-n ochi

Ce am învățat de la Monica Lovinescu?

Laszlo Alexandru

Veo două bloguri și-au amintit că tocmai se împlinesc doi ani de la stingerea din viață a Monicăi Lovinescu. Acesta a fost și un bun prilej, în cazul lor, pentru lansarea altor litanii înflăcărâte, beatificante, sub pretextul pioșeniei față de scumpa defunctă. Dar Monica Lovinescu merită probabil ceva mai multă franchețe, din partea noastră, a tuturor. O rememorare a luminilor și a umbrelor ei poate fi mai semnificativă decât o tămiere scurtă și exaltată.

Unul dintre lucrurile cele mai importante pe care, probabil, le-am învățat de la Monica Lovinescu, din activitatea sa publică, a fost tenacitatea împotrivirii față de mecanismul totalitar. Chiar și atunci când totul era lipsit de perspectivă, iar comunismul hidos părea instaurat pentru eternitate la noi, ea n-a cedat și n-a disperat. A continuat să-și facă datoria, la microfon, răspîndind speranța. Duplicitățile și cedările, printre scriitorii români, se înmulțeau de la o zi la alta. Ea persevera împerturbabil în biciuirea lașităților. De unde își extrăgea oare zilnic seva de vitalitate justițiară? Acea femeie de statură mărunță, dar cu vocea groasă a unui uriaș, nu lăsa o țară întreagă să adoarmă. Pe unele scurte radiofonice, denivelate de bruiaj, ne dădea de știre că mai există cineva, acolo în depărtare, care ține strîns în fața ochilor balanța. Că mai trebuie păstrată o măsură a lucrurilor.

E foarte posibil ca tragedia mamei sale să fi contribuit la înverșunarea anticomunistă a Monicăi Lovinescu. Unde e moarte de om, nu mai rămîne loc de întors. Dar la fel de tendențios ar fi să pui elanul polemic, civic, al proeminentei personalități de la *Europa liberă* doar pe seama unor traume personale (cum își permitea să creadă G. Pruteanu). Se vede treaba că, în cultura română, dorința de justiție, care stă la temelia activității publice și o propulsează, mai are încă nevoie de scuze, explicații și circumstanțe atenuante.

Însă, dincolo de asemenea adevăruri evidente, am mai învățat și câteva nuanțe importante. De data aceasta, prin disociere. Personalitatea incasantă a Monicăi Lovinescu, în lupta sa permanentă cu un macrosistem criminal, comunismul, s-a confruntat și cu imperativul opțiunilor mai subtile. Cum a reacționat ea?

În anul 1960, prozatorul Vintilă Horia a primit în Franța Premiul Goncourt, pentru romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*. Era vorba, din păcate, despre un notoriu simpatizant al nazismului și al fascismului, din anii celui de-al Doilea Război Mondial. Print-o serie de articole delirante, de proslăvire a lui Mussolini, iar apoi a lui Adolf Hitler, tînărul scriitor își deschisese drumul în diplomația externă română – mai întîi la Roma, iar apoi la Viena. Sfirșitul războiului l-a prins în occidentul Europei, de unde, ca orice hitlerist care se respectă, s-a refugiat o vreme în Argentina. Când valurile justiției s-au mai potolit (deși în țară fusese condamnat în contumacie, pentru partizanatul său extremist, la închisoare pe viață), Vintilă Horia s-a întors pe continent și s-a stabilit un timp în Spania. După care i-a picat pe cap premiul franțuzesc.

Autoritățile comuniste din România au reacționat cu iritare, punînd la îndemîna presei străine un voluminos dosar cu activitatea hitleristă a lui V. Horia. Exilații parizieni ai anilor '60 au avut de tranșat atunci o dilemă delicată. Să-l repudieze pe noul premiat Goncourt, ori să conteste adevărul trecutului

său deocheat, în numele sfintei lupte anticomuniste? Ce conta mai mult: realitatea istorică ori "strategia" politică? Întrucît exilul însuși era înțesat cu foști legionari nostalgici, opțiunea n-a fost grea. Poate că e util de rememorat că Monica Lovinescu a fost, cu acel prilej, o purtătoare de stindard. S-a remarcat prin zelul cu care, împotriva adevărului punctual, a pledat în favoarea interesului strategic, anticomunist.

Și nu-i adevărat că implicarea ipocrită, de partea lui V. Horia, ar fi ținut de obligația inevitabilă a exilului militant. Un spirit lucid ca Eugen Ionesco a știut să facă pasul înapoi și i-a zeflemisit pe înfierbîntații manipulatori. Ba chiar a rupt relațiile de prietenie cu cei ce nu vedeau copacii, din cauza pădurii. O admite însăși Monica Lovinescu: "Și Eugen se supăraseră că am luat partea lui Vintilă Horia în scandalul premiului Goncourt. Am închis telefonul și închis a rămas..." (vezi *La apa Vavilonului*, Humanitas, 1999).

Am învățat din această eroare (pe care, iată, Monica Lovinescu nu și-o asumă și n-o regretă nici după 40 de ani, cînd își publică memoriile!), faptul că adevărul general nu trebuie apărat cu prețul minciunilor conjuncturale. Sau, cu o formulă mai cunoscută, dar adaptată: scopul nu scuză mijloacele.

După decembrie 1989, cînd n-a mai beneficiat de monopolul pe libertatea cuvîntului, cariera de reper public a Monicăi Lovinescu s-a apropiat vertiginos de apus. E adevărat că, în frenezia recuceririi adevărului, prea puțini români mai trăgeau cu urechea la radio și la ce li se transmitea din Paris. Lumea era ocupată să urle și să țipe, să protesteze și să parvină la București. Desființarea *Europei libere* (întîi studioul din Paris, apoi cel din München, în final și cel de la Praga, eșuat pe post de bibelou) a avut, de asemeni, o uriașă semnificație simbolică.

În contextul multiplicării centrelor de activitate și influență social-culturală din România, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca nu mai aveau cum să acopere, imparțial, diversitatea punctelor de vedere. A fost logică, prin urmare, opțiunea lor pentru un alt vîrf de notorietate și prestigiu (Editura Humanitas). Dar de ce trebuiau să-i gireze pînă la capăt, și în pofida bunului-simț, abuzurile? De ce, spre exemplu, în conflictul public dintre Liiceanu și Goma, s-au simțit obligați să-i ia partea editorului samavolnic (care a tipărit, a difuzat lacunar, iar apoi a topit volumul *Culorile curcubeului*), și împotriva autorului abuzat? Ce legătură mai exista între ultimele opțiuni ale Monicăi Lovinescu și conceptul de est-etică?

Noile scopuri – urmărite de această conștiință mai bună a românilor de odinioară – deveneau tot mai străvezii și deprimante: reclădirea unei alte tribune de vizibilitate, menținerea cu orice preț în prim-plan, impunerea apetențelor dirijiste. Cu (aproape) orice mijloace și în pofida vechilor principii. Se poate afirma, fără teama de-a greși, că una dintre cele mai inutile și otrăvitoare dezbateri din perioada postdecembristă a izbucnit datorită Monicăi Lovinescu. Ea s-a implicat, cu trup și suflet, în apărarea tineretii fasciste a lui Mircea Eliade. O făcea din prietenie personală? din obligații de grup? din rațiuni de echivalență și compensație? (de genul: "tu m-ai sprijinit atunci, eu te sprijin acum"?). din orbire și fanatism? Probabil că nu vom ști cu precizie niciodată.

În orice caz, odată cu esul lui Norman Manea, *Felix culpa*, și cu replica dură dată de Monica Lovinescu, s-a declanșat o păguboasă rivalitate între

criticarea și condamnarea comunismului, la concurență cu criticarea și condamnarea fascismului. Simburele acestei aberații de procedură trebuie atribuit integral noii gîndiri contorsioniste, practicate de modelul moral de altădată, care se străduia acum să îndese pumnul în gura criticilor nazismului, sub pretextul că se impunea, întîi de toate, combaterea comunismului: "Îți vine să te întreb dacă nu cumva ești victima unei halucinații. Nu cumva România a stat ea jumătate de veac sub o stăpînire legionară, iar comuniștii sînt aceia care au deținut puterea doar vreo cîteva luni de zile și apoi, băgați prin închisoare de Antonescu, n-au mai ieșit decît prin 1964 din temnițe? Nu cumva am visat, și tot Estul european a scăpat, din 1989 încoace, nu de teroarea comunistă, ci de cea... fascistă? Atunci, și numai atunci, totul ar fi normal" (vezi *Insula șerpilor*, Humanitas, 1996).

Ce simplu ar fi fost, pentru Monica Lovinescu, să constate evidența că, de-a lungul deceniilor de dictatură, dezbaterile onestă fuseseră blocate. Că lipsa o analiză corectă, în spațiul public, a ambelor aberații criminale ce-au însingurat secolul XX: fascismul și comunismul. Că se impunea luciditatea investigațiilor lor paralele. Dar, o dată mai mult, interesele ei de manevră publică (dublate, probabil, și de obligațiile personale) au împins-o în fundătura argumentelor falacioase. Imaginea venerată se mai prăvălea cîteva trepte, înspre cenușii cotidian.

Iar încăpățînarea tendențioasă nu i-a adus, firește, mari avantaje. Ba dimpotrivă. Unii dintre cei ce se apropiau entuziasmați de ea – dorind parcă să soarbă, cu întîrziere, o picătură de curaj și obiectivitate – se lămureau cum stau lucrurile și băteau în retragere. *Jurnal 1990-1993*, care consemnează minuțios omagiile aderenților necondiționați, dar și "defecțiunile" unor confrăți, nu-și pune o secundă întrebarea dacă problema nu cumva era și la autoarea însemnărilor.

Gabriela Adameșteanu se hotărăște să tipărească, în revista *22*, eseul lui Norman Manea. De la Paris, Monica Lovinescu i-o... "reproșează amical" (p. 219). Cînd prozatoarea persistă în opțiunile sale, soții Lovinescu-Ierunca demisionează din colegiul onorific al publicației GDS. Dar și *Contrapunct*, consistenta revistă a tinerilor scriitori de-atunci, pregătește un grupaj pe subiectul cu pricina, reluînd textul lui Norman Manea, mai incluzînd și alte comentarii critice, din partea lui Ion Bogdan Lefter, Andrei Cornea, Victor Eskenazy sau Zigu Ornea. Reacție enervată a diaristei: "Halucinant". Îndată ce-o vede pe Elena Ștefoi, o ceartă cu iritare pentru ceea ce s-a publicat acolo (p. 258). Se bucură însă cînd Toma Pavel, într-o discuție privată, îi ține partea lui Eliade (p. 288). Rediscutarea simpatiilor fasciste ale lui Mircea Eliade se extinde și în publicațiile pariziene, iar Monica Lovinescu își notează furioasă în jurnal: "E o campanie dezgustătoare. (...) În presa română l-am apărat împotriva lui Norman Manea. Aici, nici V., nici eu n-avem un nume" (p. 297). Îl întîlnește pe Andrei Cornea și face eforturi să nu-i reproșeze poziția exprimată pe subiectul adeziunii legionare a lui M. Eliade (p. 299).

Și tot așa mai departe. Exemplele sînt probabil suficiente. În acei ani, Monica Lovinescu a fost mai prietenă cu Mircea Eliade, decît cu discuția liberă despre complicitățile totalitare. Despre toate complicitățile totalitare. A depus o rară sîrguință pentru a influența, în direcția dorită de ea, opțiunile presei culturale românești. Cînd tentativele nu i-au fost încununuate de succes, s-a retras bosumflată sub carapace, acuzînd vremurile ieșite din țîțîni.

Stau azi și mă întreb "Ce am învățat de la Monica Lovinescu?". Pot da un singur răspuns, scurt și cuprinzător: "M-am învățat minte!".

clubul de lectură

Radu Vancu s-a născut la 13 iulie 1978 în Sibiu. Absolvent al Facultății de Litere din Sibiu (2000). În prezent este lector la aceeași facultate și redactor la revista *Transilvania*. A debutat cu volumul *Epistole pentru Camelia* în 2002. După încă o carte de versuri, *Biographia litteraria* (2006), a publicat eseul *Mircea Ivănescu. Poezia discreției absolute* (2007). Cu volumul *Monstrul fericit* - apărut la editura Cartier în 2009 - Radu Vancu se impune drept unul dintre cei mai importanți & influenți poeți ai generației 2000.

Poemele citite joi, 29 aprilie, în cadrul Clubului de Lectură "Nepotu' lui Thoreau" sînt o extensie fericită (căci reușită) a poeziei din *Monstrul fericit*: versurile cîștigă însă în pregnanță, narațiunea în limpiditate; metaforele și comparațiile (atestînd o curiozitate intelectuală ieșită din comun, o aplecare prietenoasă asupra tuturor zonelor culturale) jalonează extinderea unui univers blînd, a unei magme pufoase în care lumea noastră - cu traume și reverii postutertine - se dizolvă sub o lumină dumnezeiască. (Ștefan Manasia)

Radu Vancu

Guarda e passa

Terasa-i plinuță, ai naibii, abia a dat
vârful ierbii și au și împânzit orașul,
sunt veseli, sunt alpha,
s-a terminat, îmi spun
cu nodul în gât
cât un pahar de vodcă,
s-a terminat, n-o să mai văd
niciodată
Tigrul și Eufratul de alcool
clipocind ademenitor
în aerul încins.

și cum trec de ei,
aerul călduț
de primăvară
îmi învăluie gura
ca o vomă proaspăt uscată.
Dacă n-aș fi fericit,
aș borî de spaimă.

You've got talent

Poetul, ca și soldatul,
se cade să aibă o viață personală nașpa
de care să facă mișto.

Prin urmare, atunci când zilele
sunt luminate de un soare prietenos
de dimineața și până târziu în noapte,
încât ți se rupe inima
să faci mișto de ele,
știi că ai pus-o
și te apucă toți dracii.

Însă taman când te apucă ei mai abitir,
soarele prietenos fumegă deodată
ca un blitz cu magneziu -
bum!, cerurile se crapă
și, în mirosul de mușețel și carbid,
corurile îngerești intonează
osanale și tropare, un înger
mai fișos decât altul,
un „America's got talent”
al ierarhiilor cerești.

Poetul n-are atunci cum să nu admită
că are o viață personală mișto.

I-ar plăcea, de amorul artei, să se jumulească
unul pe altul, dragii de îngeri,
să cloncăne și să se încaiere
sângeroși, precum cocoșii de Flandra.
Dar tot o viață personală mișto ar fi și asta.

Așa că tace cătrănit întruna,
sub soarele personal lucind în noapte

deasupra abajurului opac de la Ikea.
În vreme ce îngerii performează
pașnici și dolofani,
se îndreaptă pașnic și dolofan
și crâncen spre frigider
și-și face un sirop de porumbele.

Cântec inocent

E o natură ireproșabil însorită.
Un avion desenează
o linie albă pe cer,
bâzâitor ca o fetiță
trăgând creta
pe un asfalt albastru.
Copiii urlă veseli. Păsărelele ciripesc.
Urletul & ciripitul nu seamănă deloc

cu zăngănitul a o mie de cuțite ascuțite
deodată de o mie de măcelari. Deloc, nu?
Atâta inocență îmi îngheață sângele,

mă întoarce pe dos
ca un alcool prea tare
un stomac neexperimentat.

Cântec inocent

Nu plînge, te privește liniștitor
cu ochii inocenți prea mari
pentru căpșorul lui (ochii au aceeași mărime
de la naștere până la moarte, ai citit
pe știrile YM), dar te enervezi cât China
pentru că mâinile tale nu reușesc

să-i dezlege mai repede nodul
de la barierele căciuliței (aceleași mâini
care au știut cândva să desfacă un cât se poate
de eficient ștreang.) 99 la sută
dintre oameni ar fi făcut treaba asta
mai repede. Peste o jumătate de oră

deja doarme, iar faptul că ești printre ceilalți
1 la sută ți se pare deodată liniștitor,
în orice clipă de 2 ori 99 de mâini pricepute
ți-ar putea desfaca nodul,
de 2 ori 99 de ochi inocenți
ți-ar veghea eficienți somnul.

Cântec inocent

Ea întinde lingurița albastră,
el lovește bosumflat lingurița albastră.
Amândoi sunt înclieiați
de un suc cremos, gălbui-roșcat,
unși din senin
cu mir de caroten.



Creierul le absoarbe avid icoana,
ca acea regină a Suediei
care înghițea dimineața
perle și diamante
de dragul orbitei străluciri
a excrementului.

Te apucă mila de biata regină
și de chinutele ei scaune diamantine,
în vreme ce mergi
prin aerul scânteietor
și prin viața ta iluminată
spre baie, după oliță.

Penibil aliat

În creierul tău mucilaginos
s-a chinuit, s-a plâns, s-a scrâșnit.
Cineva a prins acolo un anotimp
sulfuros, a strâns din dinți și,
cine știe, poate a supraviețuit. Acum
în dantelăriile de muci cineva
e zen, blazat
și olimpian ca un avvă
metisat cu un veteran.

Creierul tău pacificat
e federalizat. Genocidul
și crima împotriva umanității
au încetat în Elveția
mucozității. Neuronii sunt toți
oameni noi. Avva-veteran-
de-război le predă lecții zilnice
despre întreținerea sănătății
fizice și psihice.

Corpul se simte
cam penibil aliat cu un creier
așa de sofisticat, ca o rudă de la țară
față de un neam cu facultate,
și-l mai bagă-n aia mă-sii cu fălcile
încleștate. Ce-i drept, și ție
ți-e antipatic creierul tău
așa de ekstatic, dar nu crâncești, strângi
din dinți și, cine știe, supraviețuiești.



emoticon

Limerickuri, trei din maidaneză

Șerban Foarță

1

Un domn având un dog nițel
mai mare decât un vițel,
mă-ntreabă dacă
n-am o vacă
să-l alăpteze pe cățel?

2

Îi spun că,-n timp ce dialogul
se derulează-ntre noi, dogul
mai crește,-ncât,
numaidecât
să și-l înțarce,-i tot ce rogu-!!

3

Când ai să-mi vinzi un maidanez
sadea, pe post de dog danez,
eu știu că ai
să-mi spui că-i mai
danez decât un dog danez...



Mira Marinceș

poezia

Sebastian Bartos

Seară (Iar acasă)

A trecut prea mult timp.
A trecut o zi.
Prea multe amintiri.
Prea mult viitor.
Întuneric, nod în stomac.
Prea mult viitor.
Mă doare spatele.
Un cadru scurt - calm.
Mult gol, nod în stomac.
Cad înainte.
Mă doare spatele.
Prea mult viitor.

Metropolis. Structurat

Un cenaclu snob,
Un parc în oraș,
O metropolă tâșnind,
Un Cluj în care plouă,
O după-amiază de citit,
O seară în care te aștept,
O dimineață în Cracovia.

Poeme (în maniera lui Walt Whitman)

1.
Dragule,
E chiar ciudat c-ai plecat.
Te-am visat într-un coșmar
Și nici măcar nu-mi lipsești,

Dar dacă n-ai fi fost ca mine, ce sens ar fi avut?

Am greșit poate
Când te-am ales zgomotos,
Când m-ai ales în tăcere,
Dar dacă n-ar fi fost între noi
Vinul, durerea, drumul, hârtia,
Povestea, chitara și golul,
Ce sens ar fi avut?

2.
Dragule,
E așa o liniște-n poveștile tale
Că adorm și mai mult le visez
Decât le aud.

Da' nu tocmai asta iubesc eu la tine?
Liniștea ta, ca un deus otiosus,
Vocea ta care te recită.
Și chiar mă-ntreb:
Oare pe cine țin eu de mână,
Dragule?

3.
A fost odată un copil pășind înainte,
Și primul tovarăș ce-i ieșea în cale
Devenea el, sau devenea o parte din el,
Și rămânea o parte din el
O oră, o zi, sau luni, sau ani,
Sau numeroase cruguri de ani.

4.
Oare pe cine te-am ținut eu de mână, dragule?
Am pescuit și am vânat împreună,
Am arat și am semănat împreună,
Dar dacă nu servim împreună
Democrația din orașele orgiilor,
Ce sens a mai avut atunci
Să ne fim unul altuia elevi?

American Gods

(Zei americani) sau cum să întorci moneda

Raluca Mărginaș

American Gods nu degajă plictis. American Gods nu permite o privire sinoptică. American Gods menține un nivel rezonabil de cortizon în sânge. Nici vorbă să te aștepti în timp util la următorul *new-entry* ficțional, uneori reciclat și înzestrat cu noi senzuri, alteori travestit și pregătit să se manifeste în toată explozia valorilor sale. Asistăm chiar la un joc de formule, unul care aranjează după noi criterii, vechi figuri mitice, adăugându-i-se proaspete referințe culturale la care fiecare dintre noi aderă într-un fel sau altul.

Substanța celor patru părți ale cărții (Umbrele, Ainsel al meu, Momentul furtunii și Epilog: Ceva ce morții păstrează)¹ e inflamabilă, căci modul nostru de calibrare a personajului picarelesc presupune o acumulare de calități pe măsură ce aventura exploratorie a tezaurului eterogen american se dovedește a fi "tatonarea" umbrei înfruntării finale - zeii noi vs. zeii vechi. Shadow Moon - tip introspectiv, dar și om de acțiune când situația sau angajatorul o cere, alunecă într-o submersiune parțială, care începe cu incidentul care îi scurtează detenția de trei ani, și anume moartea soției sale, Laura, într-un accident rutier. Călătoria este, la o defoliere mai atentă, o recuperare a identității arhetipale pierdute, de sub straturile suprapuse ale schimbărilor de mentalitate, însă nu o redobândire integrală. Mai degrabă, Shadow/Balder sau Bladur (zeu nordic al tinereții, inocenței, frumuseții și luminii, unul dintre cei trei fii recunoscuți ai lui Odin) își asumă rolul de pivot care se rotește în direcția axului, aflat în prezentul tehnologizat, consumerist ("Money can buy happiness"), invadat de mass-media. Mai mult, adăugarea unui întreg arsenal de elemente fantasmagorice, urmăriri dinamice cu implicații guvernamentale, locuri ce pot fi citite doar la o privire aprofundată, jocuri primejdioase, escrocherii, ritualuri indispensabile, sexul cu suprinzătoare injoncțiuni spulberă firescul existenței comune, conferind traseului un surpuls de adrenalină și o șansă de validare a demnității personajului. Avertizarea lui Gaiman, ușor ludică, de la începutul romanului - "Numai zeii sunt adevărați" - împreună cu concluzia simbolică care e repetată constant de către Shadow, "America nu este un loc bun pentru zei", sugerează cunoașterea imprecisă pe care o avem față de conceptul mitic la limita paharului aproape gol.

Sensul acordat zeilor se deshidratează, se evaporă, fiind pe cale să devină formă. Atitudinea flegmatică, post-conflictuală, deloc hiperemotivă a personajului (în ipostaza de turist în ținuturile Islandei), stabilizează această inconstanță pentru că deși "sensul va muri, este însă o moarte cu suspendare: sensul își pierde valoarea, dar își păstrează viața, din care se va hrăni forța mitului"² (mă refer aici la cealaltă apariție a zeului Odin, domnul Asgardului: "Da, el era eu. Dar eu nu sunt el, zise bătrânul, scărpinându-și latura nasului..."³, care reprezintă o altă construcție, a unei alte culturi, neidentificabilă cu cea americană).

Așadar, fost pușcăriaș tăcut într-un program de "reabilitare" nu tocmai lin, Shadow sare peste obișnuitele joburi de tranziție pe care orice alt în cazier le are de parcurs, devenind șoferul misteriosului Mr. Wednesday. Starea sa afectivă e

tulburată de moartea neașteptată a Laurei pe autostrada interstatală, de legătura dintre ea și prietenul său cel mai bun, Robbie Burton, patronul sălii de forță unde Shadow urma să-și ia în primire vechea slujbă. Astfel, el se aruncă într-un circuit cu opriri și destinații necunoscute, cu o conștiință modestă, demonstrându-și potențialul de verigă lipsă în toată această poveste.

Contractul dintre cei doi e pecetluit prin ritualul consumării miedului într-un local nepretentios, pe muzica anilor '60-'70, băutura care-l califică pentru slujba de bodyguard și șofer. Nu numai atât, cât și punerea în scenă a lui Mad Sweeney constituie o probă necesară în dovedirea loialității lui S. Individul care bea Southern Comfort Coca-Cola "cu barba roșcată, de culoarea ghimbirului. Purta o jachetă din doc, plină de petice colorate, iar sub jachetă avea un tricou alb, pătat. Pe tricou era imprimat: *Dacă nu poți s-o mănânci, s-o bei, sau s-o fumezi, atunci f.!* Tipul purta și o șapcă de baseball, pe care scria: *Singura femeie pe care am iubit-o era nevasta altui bărbat... mama mea!*"⁴, e unul neechilibrat, care își hărțuiește adversarul doar pentru o plăcere sadică și nestăvilită - *The Frenzy of Suibne*⁵ sau nebunia lui Sweeney survine în urma unui blestem, care-l face pe acest rege păgân să cutureiere pământul gol, fără țintă și să mimeze zborul păsărilor, complet lipsit de rațiune. Bătrânul W. regizează cu multă disimulare aparițiile individului fără accent irlandez, deformat și îndepărtat de structura psiho-afectivă inițială a imigranților care au sosit demult în America. Sweeney e martorul cu scăpări violente și partenerul de trucuri cu monede al șoferului, iar din această poziție îi oferă lui S. moneda de aur norocoasă, luată din aer. Secretul scamatoriei Miser Dream îl inițiază pe S. în depășirea iluziei, primind niște sfaturi uitate după momentul beției. Banul de aur, aruncat în groapa din cimitir, are puterea de a-i da un suflu de viață cadavrului deja îngropat al soției sale. Laura devine protectoarea zombi, comite crime, printre care asasinarea domnului Town, unul dintre agenții cheie ai zeilor noi, manifestându-și dragostea în cele mai propice situații. Săgeata de la capătul călătoriei e promisiunea găsirii unei modalități prin care Laura să fie reînviată, dar logica resentimentului îl face să-i smulgă moneda de la gât și astfel s-o trimită în lumea de dincolo. Shadow simte asta. Shadow înțelege și atât. Ceea ce nu acceptă însă e asumarea noii sale valențe de zeu. El nu are nevoie de așa ceva, întrucât drumul său incognito continuă la nesfârșit. De aemenea, trucurile perfecționate cu dolarul pot sugera un joc de pe poziții egale de putere, în care banul e cel mai puternic și subversiv zeu al Americii, în timp ce Shadow e vechiul zeu readaptat care încearcă să învețe principiile de dirijare ale noului joc.

America e vastă, importul culturilor și mai mare, lucrurile sunt căptușite de propriul lor scenariu, iar valorile se adaptează noilor condiții. Shadow îndeplinește și Wednesday e doar pasagerul scutit de orice responsabilitate de care e nevoie ca mașina să ajungă la punctele de oprire. O întreagă machetă a *road trip*-ului se desface în fața noastră, ce trebuie parcursă cu apropierea vitează pe un lung aerodrom de proiecții, unde

Shadow nu se dovedește a fi refractar la întoarceri. Cei doi își pregătesc "armata" făcând diverse vizite vechilor zei care acum stau ascunși sub aparențe mai umile. De pildă, Czernobog/Bielobog (fratele cel bun, care iese la suprafață când totul e pașnic în preajmă), zeul rus, stă într-un apartament cu confort redus din Chicago, împreună cu zoriile slavice, protectoare ale cerului, care apar pe rând: Zorya Utrennyaya (dimineața), Zorya Polnochnaya (miezul nopții; ea este cea de care S. se simte atras, "Femeia ridică brațul ca să-și arate constelația, iar vântul îi lipi cămașa de noapte de trup. Sfârcurile ei și fiecare denivelare din jurul lor devenită vizibile pentru moment, se conturază negre prin bumbacul alb. Shadow se înfioră."⁶ și Zorya Vechernyaya (seara)⁷. Jucând dame, îl provoacă pe S. la un joc care are ca miză viața lui. Doar așa, zeul își poate împropăta forțele, prin sacrificiul uman adus în onoarea sa (în acest caz, lovirea victimei cu barosul în frunte). Partida finală nu-l avantajează pe eroul nostru, însă când cerul s-a limpezit după marea furtună, Czernobog transformă lovitura într-o sărutare paternă pe frunte. Majoritatea zeităților feminine, au rolul de călăuze ocrotitoare: Mama Ji/Kali - îi dă binecuvântarea, Bast - zeița egipteană a stelelor care-l seduce constant în visele lui și-l îndrumă în timpul judecății, Zorya Polnochnaya - îi dăruiește ceva ce pare a fi luna, simbol al puterii feminine (amuletă), însă ia forma unui dolar de argint din 1922, cu imaginea Libertății; Laura Moon - soția cadaverică, e chemată telepativ și salvându-i viața de câteva ori; Easter/Eoster - zeița fertilității și a zorilor emană erotism prin comportamentul versat: "Mi se freacă pulpele când merg, vă puteți imagina așa ceva? Ultima propoziție îi fusese adresată lui Shadow, care nu avea idee cum să răspundă și simți cum roșește. Femeia răsă încântată."⁸ Ea îl readuce la viață după priveghiul lui Wednesday și judecata în lumea cealaltă, "femeia își trecu ușor degetele mâinii drepte peste pieptul cadavrului... Își lăsă mâna acolo, pe piept, chiar deasupra inimii. Își puse buzele pe buzele lui Shadow și expiră în plămâni acestuia, inspiră și expiră ușor, apoi respirația i se transformă în sărutare... Din rana din coastă începu să se scurgă iarăși sânge lichid - un sânge stacojii, care curgea în lumina soarelui precum niște rubine lichide. Apoi sângerarea încetă... E timpul să te scolii. Se întâmplă o mulțime de lucruri. Nu cred că vrei să le pierzi."⁹

Noii zei, în schimb, au o existență mai ușoară. Nu vom găsi amprente digitale în mediul underground, pentru că nu vom avea nevoie de nicio muncă de criminalist care să ne dovedească activitatea zeilor. Totul se petrece în câmp deschis. E nevoie doar de o privire panoramică către panourile publicitare, logo-urile magazinelor, reclamele și filmele, toate consumate nemoderat, care intensifică efectul stării de programare alfa predispusă la sugestiile din media. Puștiul gras, cu stropi de acnee, întrupare a tot ce este nociv și consumerist (marca McDonalds, Diet Coke etc.) se plimbă cu limuzina, îl răpește pe Shadow, ademenindu-l să treacă în tabăra "învingătorilor". Încearcă să intimideze prinuciderea lui Bilquis sau Regina din Saba, devoratoare de bărbați, divinitate păgână, pe jumătate demon, vrăjitoare, care acum face trotuarul de pe Sunset și își vinde trupul pe site-uri cum ar fi: *adultfriendfinder.com*, *classyhollywoodbabes.com* sau *2a-escort.com*. Dolofanul cu gura obraznică e mâna dreaptă a domnului World, marele maestru care dirijează întregul conflict. Alte figuri acum adorate sunt personajele filmelor soap, *I Love Lucy*

(1951), cu Lucille Ball în rolul principal sau serialul de comedie *Cheers* (1982). Acestea transcend bariera ecranului de televizor. Shadow cască ochii atunci când, într-o noapte petrecută la motel, este întrebat direct de Lucy: "Vrei să vezi țâțele lui Lucy?", ca tactică de disuasiune. Mediul însuși se modifică. Nu mai există un punct focal, ambele părți se pot observa reciproc. Obiectul devine subiect, e personalizat și angajat într-o conversație carismatică. Manipularea absolută se instalează sau cel puțin încearcă, prin apelul la locuri comune care au influențat comportamentul individului. Într-un mod cu totul degajat, Lucy șterge distincția activ-pasiv și aduce implicare, plus libido.

Același lucru e întreprins de personajele din *Cheers*, mecanismul panopticonului e spart¹⁰. Ele comunică când paznica poliției din Lakeside, Liz Bute, adoarme, iar Shadow e încătușat și obligat să-i asculte. Vocea feminină, stridentă transmite live următoarele cuvinte: "... ai liberarea de a rămâne exact unde ești. Asta înseamnă să fii american. Acesta este miracolul Americii. Libertatea de a crede înseamnă libertatea de a crede în lucruri greșite. Așa cum libertatea de a vorbi îți dă dreptul să rămâi tăcut."¹¹

Visele cu omul-bizon nu fac apel la principiul plăcerii, ca și cele enunțate mai sus. Ele apar recurent, fiind angoasante, încordate și evazive. Dincolo de sfortărea agitată și dureroasă pe care o suferă în aceste vise și sentimentul de clausturare dat de peștera luminată de focul simbolic, ritul inițiat moarte-înviere se petrece cu succes. Visele cu tunelul sufocant, strivit între stânci și pământ, cu peștera, apoi munții, inspirarea aerului rarefiat și uimirea la văzul păsărilor cu fulger în aripi, "trădează" o evoluție, o acumulare de energie, întrucât ele acționează ca un *gps* pentru lumea transcendentă, a zeilor. De aceea, el este trezit la timp de Wednesday, pentru ca nu cumva să fie interceptat de tabăra adversă.

Păsările Tunetului și Pietrele Vulturilor (soluțiile învierii lui Laura) se ivesc pentru prima oară în nopțile petrecute în micul apartament din Lakeside, Wisconsin. Sub o identitate falsă, Shadow, acum sub numele de Mike Ainsel, este relocalat de "unchiul" său, Wednesday aka. Emerson Borson, cu un nou portofel, o adresă din Milwaukee, un MasterCard și douăzeci de bancnote noi de cincizeci de dolari. Aici ar trebui să fie la adăpost de orice intruziune dușmănoasă. Mike Ainsel poate fi interpretat ca My Own Self (sinele) într-o regiune geografică cu temperaturi foarte scăzute, ferit de tentaculele economiei de piață (niciun magazin Blockbuster sau MacDonalds nu s-au deschis încă) fără circulație rutieră intensă, vecini amabili, cu gradul de infracțiuni scăzut, pe scurt - "un oraș bun", cum îl numesc localnicii. În spatele prosperității nemotivate din punct de vedere economic, se ascunde un secret păstrat de mii de ani: Hinzelmänn, un kobolt germanic la origini, e un bătrânel simpatic care întreține atmosfera cu povești demult apuse și inventate despre copilăria sa. Nimic anormal până acum, dar imensul lac din centrul orașului cuprinde corpurile a zeci de adolescenți dați dispăruți, ale căror trupuri nu au mai fost recuperate. Mike Ainsel/Shadow reușește să descopere trupul ultimei adolescente răpitate în portbagajul mașinii care se sufundă în fiecare an la topirea gheții. Localnicii cumpără bilete la loteria organizată de Hinzelmänn în fiecare an. Miza este ziua și ora la care camioneta rablăgătită sparge crusta de gheață și se cufundă. Alarman este că abia după mii de ani, Mike/Shadow, cu ajutorul unui indiciu dat de un zeu cu cap de elefant în timpul priveghiului lui Wednesday, pune capăt lanțului de sacrificii pentru prosperitatea orașului.

Ritul inițiat moarte - înviere în cele două dimensiuni factuale (A. lumea atinsă prin transă, vis

și B. lumea palpabilă, a situațiilor ce generează durerea fizică) urmează următoarea schemă:

MOARTEA

Priveghiul lui Wednesday: după ce marele Odin e ucis în direct de către noii zei, trupul e recuperat și îngropat la poalele unui copac al lumii, în Virginia. Centrul Americii e locul cu sacralitate negativă - "locuri în care nu se construiesc temple. Locuri în care oamenii nu vin și unde pleacă de îndată ce pot. Locuri în care zeii pășesc doar dacă-s obligați."¹² Adică o fermă de porci din Lebanon, Kansas, unde zeii ambelor tabere mențin un armistițiu temporar, pentru ritualul înmormântării lui Wodan. Shadow poartă responsabilitatea priveghiului care durează nouă zile și nouă nopți, timp în care S. e spânzurat și privat de orice bunăstare (il jelește pe Tatăl Tuturor). Le întâlnește pe cele trei Norne, fiecare cu câte o scară de lemn, pregătite să îndeplinească funcțiile sacerdotale necesare și apoi începe delirul prin rostirea unei mantră: "E ușor, trebuie să faci un anumit truc, ori îl faci, ori mori."¹³

Focul omului-bizon: "omul-bizon întinse mâna în flăcările focului și scoase un vreasc care ardea. Ținu vreascul la mijloc. Flăcări albastre și galbene îi linsă mâna roșie, dar n-o arseră"¹⁴; care e purificator prin comprehensiune, până la forma sa cea mai spiritualizată de adevăr și lumină. Omniprezența omului-bizon reprezintă un continuu stimul pentru înțelegerea situației.

JUDECATA

Zeul cu cap de elefant îi oferă un indiciu pentru rezolvarea unei situații din lumea reală: "E în trompă."¹⁵ Durerea e percepută sub formă de culori, experiența senzorială e alterată, barierele comportamentale depășite. Accesul către aflarea răspunsurilor se face prin coborârea treptelor de stâncă, ghidarea Zoryei Polunochnaya: "După ce vei afla răspunsurile nu vei putea să le mai uiți vreodată". Dolarul de argint devine o lună, iar cărarea se ramifică. S. trebuie să aleagă calea adevărurilor dure sau pe cea a minciunilor plăcute (amintește de Matrix). Prețul alegerii bune e predarea numelui său adevărat sub forma unei flăcări. O regresie în copilăria sa și mai apoi la momentul conceperii sale are loc. Se pare că tatăl său nu e altul decât Wednesday. Funcția psihică cu rol de organizare în structura sa mentală se echilibrează. Iată ca "umbra" capătă origine. Din nou, avem trei direcții: una care îl face înțelept, alta care îl întregeste. Femeia-felină (Bast) îl îndrumă în schimbul inimii sale. Astfel, cărarea de mijloc devine alunecoasă. Dl. Ibis, silueta mal. Anubis cel Negru pune în balanță o pană și inima sa. Dacă există echilibru perfect, S. poate să-și aleagă singur destinația. În caz contrar, inima și sufletul voi fi devorate de Ammet. S. alege: "Vreau să mă odihnesc...nu vreau nimic, nici rai, nici iad, nimic. Doar să se termine totul."¹⁶

ÎNVIEREA

Pe de-o parte, făcută de Eostre și pe de altă parte, scufundarea în lac după cadavrul fetei ascuns de Hinzelmänn în portbagaj (the trunk), care reprezintă purificarea individului prin forma sublimă a apei, bunătaea, eroismul și disponibilitatea sacrificiului de sine.¹⁷

Evoluția emergentă a lui Shadow Moon se petrece atât la nivel cognitiv, prin deconspirația finală (poate o răzbunare pentru figura paternă absentă din viața sa), cât și la nivel spiritual, prin

recuperarea adevărului din spatele crimelor din Lakeside și găsirea identității de sine. Trecutul de escroc al bătrânului jucător Wednesday și întâlnirea secretă din Las Vegas, cu domnul World, l-au făcut pe Shadow să realizeze că întreaga confruntare de dimensiuni epice să nu fie chiar atât de limpede. Traseul i-a oferit o arhitectură inconsistentă, fragmentată¹⁸, un joc între substanță și concret (vezi casa de pompe funebre din Cairo, S.U.A., caruselul din Casa de pe Stâncă sau cazinourile din Las Vegas), care i-au perturbat intuiția și capacitatea de a citi indicii fără neconcordanțe ori ezitări. Într-un final, punând toate lucrurile cap la cap, Shadow observă, din spatele scenei (mediu privilegiat pentru un zeu), că domnul World, liderul zeilor noi, este Low Key Lyesmith/Loki, un trickster norvegian, partenerul de escrocherii al lui Wednesday/Odin. Ambele zeități își extrag energia din moarte și haos.

BIBLIOGRAFIE:

- Barthes, Roland, *Mitologii*, traducere, prefață și note de Maria Carpov, Institutul European, Iași, 1997;
Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, traducere de Sebastian Big, ed. Idea Design & Print, Cluj, 2008;
Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol.II, Ed. Artemis, București;
Gaiman, Neil, *Zei americani*, traducere și note de Liviu Radu, ed. Tritonic, București, 2006;
MacKillop, James, *Dictionary of Celtic Mythology*, Oxford University Press, NY, 1998;
Venturi, Roberto, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, NY, 1977;
<http://www.frowl.org/gods/gods.html>

Note:

- 1 Shadows, My Ainsel, The Moment of the Storm, Epilogue: Something that the Dead are Keeping Back;
- 2 Barthes, Roland, *Mitologii*, traducere, prefață și note de Maria Carpov, Institutul European, Iași, 1997, p.246
- 3 Gaiman, Neil, *Zei americani*, traducere și note de Liviu Radu, ed. Tritonic, București, 2006, p.632
- 4 Ibid., p. 47
- 5 MacKillop, James, *Dictionary of Celtic Mythology*, Oxford University Press, NY, 1998, p.57
- 6 Gaiman, Neil, op.cit., p.104
- 7 <http://www.frowl.org/gods/gods.html>, 30.01.2010
- 8 Gaiman, Neil, op.cit., p.336
- 9 Ibid., p.558
- 10 Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, traducere de Sebastian Big, ed. Idea Design & Print, Cluj, 2008, p. 21-26
- 11 Gaiman, Neil, op.cit., p.440
- 12 Gaiman, Neil, op.cit., p.467
- 13 Ibid., p.497
- 14 Ibid., p. 270
- 15 Trunk - trompă și portbagaj în lb. engleză
- 16 Gaiman, Neil, op.cit., p.523
- 17 Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol.II, Ed. Artemis, București, p.67
- 18 Venturi, Roberto, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, NY, 1977, p.25

exclusiv

„Democrația ne-a adus libertatea, dar și responsabilitatea pentru propria viață”

de vorbă cu dizidentul polonez Adam Michnik



Adam Michnik este una dintre figurile marcante ale luptei anticomuniste din Polonia, fiind exponentul aripii intelectuale a rezistenței. De asemenea, Michnik a jucat un rol esențial în timpul meselor rotunde care au dus la liberalizarea, mai întâi parțială, și apoi totală a sistemului politic polonez. Rezistența sa făcuse față de regim a dus la arestarea sa în mai multe reprize, petrecând în total șase ani în închisorile comuniste. În prezent, Adam Michnik este redactor-șef al publicației *Gazeta Wyborcza*, cel mai de succes cotidian din întreg spațiul postcomunist. Aflat la Cluj la invitația Centrului Rațiu pentru Democrație, care i-a acordat premiul Ion Rațiu pentru Democrație în 2009, Adam Michnik a acordat un interviu în exclusivitate pentru revista *Tribuna*.

George Jiglău: – Aș vrea să discutăm mai întâi despre lipsa de satisfacție a românilor și a cetățenilor din alte țări post-comuniste față de democrație, sau mai bine zis față de aceste forme pe care le-a luat democrația. De exemplu, în România aproximativ 40% dintre cetățeni spun constant în sondajele de opinie că viața lor de pe vremea comunismului era mai bună decât cea de astăzi. Ce le-ați spune celor care ar fi preferat viața mai confortabilă pe care le-o oferea comunismul libertății pe care le-o oferă democrația aceasta de care nu sunt mulțumiți?

Adam Michnik: – Eu le-aș spune că sigur nu le e dor de Ceaușescu, ci de tinerețea lor. Și mie mi-e dor uneori de vremurile comuniste. Eram tânăr, frumos, mă plăceau fetele. Unora întotdeauna le e dor de ce a fost, pentru că memoria e selectivă. Eu, de pildă, nu îmi amintesc de cum am fost arestat, pentru că am eliminat aceste gânduri din memorie, dar îmi amintesc momentele în care eram fericit și consideram că am toată viața înaintea mea. Astea sunt momentele de care îmi este dor. Apoi, omul are în viață două nevoi mari: una este libertatea și a doua este siguranța. Atunci când nu are libertate, omului îi e dor de libertate. Dar când o are, i se pare că e ceva ca aerul, i se pare ceva natural. Și atunci îi e dor de siguranță. De pildă, în vremea comunismului nu existau mafii așa cum există azi. Atunci singura mafie era Securitatea. Acum sunt mai multe mafii. Mulți dintre noi se tem să iasă pe stradă. Pentru că noi suntem liberi, dar și mafia e liberă, mulți oameni

se gândesc azi nostalgic la lucrurile pe care cândva le aveau. În perioada comunismului, oamenii nu le era teamă că vor fi bătuți sau răpiți sau că vor rămâne șomeri. Și mai e un lucru. Pesimismul post-comunist e tipic pentru toate țările postcomuniste, pentru că anul 1989 a adus o mare schimbare, iar marea schimbare înseamnă un fel de cutremur. Când a trebuit să mă mut într-o locuință mai mare, mi-a fost teamă. Locuința era mai mare, dar mutarea în sine mă îngrozea. În altă ordine de idei, sistemul comunist ascundea inechitățile. Economia de piață scoate la iveală aceste inechități. Adesea problema nu e că eu trăiesc mai prost, ci că vecinul meu trăiește mai bine.

G.J.: – Cel puțin în teorie, unul din avantajele democrației este acela că putem alege. Dacă nu suntem mulțumiți de un partid, de un președinte sau de un primar, îi putem schimba prin alegeri. Dar oamenii constată că puterea și guvernele se schimbă, în care avem mereu alegeri, defectele democrației se perpetuează. Dumneavoastră ați spus în trecut că este incorect să ne așteptăm de la democrație să însemne un paradis pentru toți. Dar care sunt acele elemente ale unei democrații asupra cărora oamenii să se concentreze pentru a avea o așteptare pozitivă de la acest regim?

A.M.: – Democrația nu e o rețetă pentru fericire. Fericirea trebuie să și-o creeze singur fiecare. Democrația e doar un sistem în care omul își poate crea în siguranță această fericire. Se pot

spune acum cuvintele lui Churchill, care spunea că „democrația este un sistem politic prost, dar e cel mai bun dintre toate care s-au inventat până acum”.

G.J.: – Deci să înțelegem spusele dumneavoastră ca pe un îndemn la muncă pentru fiecare dintre noi, pentru a ne construi fiecare fericirea, și să nu mai așteptăm ca ea să vină de la stat, așa cum eram obișnuiți până în 1989?

A.M.: – Bineînțeles. Democrația i-a adus omului libertatea, dar în același timp și responsabilitatea pentru propria viață.

G.J.: – Acum în Camera Deputaților din România se discută despre legea lustrăției...

A.M.: – Da? A câta oară?

G.J.: – ... În 2007-2008, ați fost împotriva acțiunilor fraților Kaczynski, care promovau în Polonia un principiu al lustrăției similar cu cel promovat în România.

A.M.: – Eu am fost de la început împotriva lustrăției, nu doar din 2007.

G.J.: – Credeți totuși că aceea a fost o inițiativă bună, care viza cunoașterea trecutului, dar care a fost prost pusă în practică, sau a fost vorba de o confiscare a trecutului și a luptei împotriva comunismului cu scopul de a atinge anumite scopuri politice?

A.M.: – A fost și una și alta și încă un al treilea lucru. Cu siguranță societatea trebuie să cunoască adevărul despre istoria ei. Dar acest adevăr nu va fi aflat în arhivele Securității. În arhivele Securității se află doar adevărul Securității, nu adevărul „uman”. Agenții Securității au întocmit toate acele arhive nu pentru a cunoaște adevărul despre societate, ci pentru a afla tot felul de amănunte; de pildă, unde era o mașină de tipărit fluturași, lucruri despre viața intimă a unora, dacă unul avea vreo amantă, dacă e homosexual și altele, pentru a avea lucruri împotriva lor și pentru a-i șantaja. În comunism toți mințeau: televiziunea mințea, statistica mințea, ministrii mințeau. Există o singură instituție unde nimeni nu mințea: Securitatea. Dar asta e un nonsens.

G.J.: – Am pus întrebarea asta pentru că în România, cel puțin într-o parte a mass-media și a opiniei publice, există ideea că lupta împotriva comunismului a fost confiscată pentru atingerea unor scopuri politice.

A.M.: – În contextul lustrăției, toți politicienii s-au purtat așa, toți au încercat să tragă foloase politice. Fie erau în favoarea lustrăției și anticomuniști pentru a câștiga capital politic, fie împotriva ei din același considerent. Cunoscut puțin această dezbatere din România pentru a mă putea pronunța, dar discutând cu prietenii mei din România, am înțeles că există ideea conform căreia au existat două Securități: una stalinistă, de până în '62-'63, despre care se spunea că este sovietică și evreiască, și una românească, patriotică, cea a lui Ceaușescu. Din această diagnoză se vede că este vorba despre politică și nu despre adevărul istoric.

G.J.: – Întrebarea la care caut un răspuns este

următoarea: cum ar trebui conservate aceste elemente de istorie recentă, în ce cadru ar trebui să se vorbească despre lupta împotriva comunismului, tocmai pentru a evita aceste suspiciuni politice care apar de fiecare dată când vorbim despre lustrare, despre Securitate și despre alte aspecte ale comunismului?

A.M.: - Nu cred că am de spus ceva foarte deștept pe tema asta. Istoria recentă e mereu folosită pentru politica actuală, în Franța, în America... Însă putem să cerem un lucru: o interpretare cu conștiință. Un istoric cu conștiință va folosi mereu informațiile conform cu conștiința sa, nu în alt scop. Nu e de ajuns ca, găsim în arhivele Securității un document semnat de cineva, să treci automat acea persoană pe lista colaboratorilor. Trebuie să îți pui întrebarea în ce context a semnat acel document, care au fost consecințele semnării aceluia document. Nu există un alt mod. În Polonia există un conflict permanent pe tema istoriei. Noi (n.r. - *Gazeta Wyborcza*) am publicat articolul unei publiciste din România pe tema scriitorului Petru Dumitriu. E de ajuns să îi citești cărțile ca să îți dai seama cât de complicată a fost biografia lui, nu trebuie să mai mergi la arhivele Securității. Deci când scrii pe tema istoriei, trebuie să descrii mereu contextul. De 20 de ani nu mai avem comuniști, prin urmare nu trebuie să ne mai ocupăm azi de o istorie demascată. Ne trebuie o istorie prin care să înțelegem, ne trebuie adevărul întreg. Istoria societății românești, la fel ca cea a Poloniei, nu e formată doar din extreme. Nu se poate spune că au existat două părți: una numai cu bandiți și una numai cu sfinți și eroi. Cei care spun azi că vor să scrie adevărul istoric pe baza arhivelor Securității ajung să fie de partea extremiștilor.

G.J.: - Și Polonia, și România au trecut prin momente în care au permis populiștilor sau unor politicieni care au promovat un discurs populist să preia puterea. Bulgaria trece acum prin faza asta, la fel și Ungaria după ultimele alegeri parlamentare. Dvs. ați vorbit despre conceptul de „putinism”...

A.M.: - Da, e o combinație de populism și autoritarism. „Putinismul” îl întâlnim în Rusia, iar în țările mai mici din împrejur întâlnim „liliputinismul”.

G.J.: - Fazele acestea, de alunecare către populism, țin de imaturitatea democrațiilor noastre? Sunt ele o etapă către maturizare? Sau, din contră, sunt tocmai un semn al unor democrații puternice, devreme ce vedem că și state vestice, precum Austria - pe vremea ascensiunii lui Jorg Haider - sau Italia lui Berlusconi, au trecut sau trec prin astfel de momente?

A.M.: - Berlusconi nu e chiar un exemplu de „putinism”. Ei se iubesc, dar sunt lucruri diferite. Putin urmează calea de la conducerea politică la bani prin mass-media, iar Berlusconi e calea de la bani, prin mass-media către conducerea politică. O să folosesc o metaforă pentru a sintetiza conducerea lui Putin: KGB. Esența regimului lui Berlusconi sunt banii. De aceea spun că e vorba de lucruri diferite. Însă da, imaturitatea democrațiilor noastre este o cauză pentru care alunecăm ușor spre populism. Problema stă în faptul că în țările noastre, cu excepția Cehoslovaciei, tradițiile democratice sunt unele slabe. În Polonia, în Bulgaria, chiar în Ungaria, pentru că Horthy nu a însemnat niciodată democrație. Deci nu avem tradiții democratice. Există

tradiția luptei pentru libertate, dar nu e același lucru. În al doilea rând, democrația este un sistem care prin natura lui este imperfect, pentru că își tolerează dușmanii, iar logica adversarilor democrației este următoarea: dacă tu ești la putere, eu cer drepturi pentru mine pentru că acestea sunt principiile tale; când sunt eu la putere, te las fără drepturi, pentru că acestea sunt principiile mele.

Vasile Boari: - Am dori să vă punem acum o întrebare referitor la problema iertării și a toleranței. După căderea comunismului, toată lumea a început să judece pe toată lumea. Filosoful german Karl Jaspers a scris după război un eseu foarte important - „Conștiința culpei” - în care încearcă să stabilească cine are legitimitatea să judece culpa unui popor. Nimeni nu contestă faptul că disidenții și-au câștigat dreptul de a judeca. Dar ce mi se pare foarte important este că cei care au stat în închisorile comuniste - am citit eseurile Dvs. și pe ale lui Vaclav Havel - și n-am sesizat niciun resentiment sau urmă de neiertare. Dimpotrivă. Dar am sesizat aceste lucruri la alții, care nu au dreptul să judece. Cum priviți aceste lucruri?

A.M.: - Sunt două chestiuni. Este o întrebare politică și una privată. În sens politic, libertatea este pentru toți, nu doar pentru mine sau pentru prietenii mei din Solidaritatea sau din opoziția democratică. E pentru toată lumea. Dacă cineva a făcut o faptă rea, a torturat, a ucis deținuți, ar trebui să fie judecat. Dar aici era vorba despre altceva, despre excluderea tuturor care au fost de partea cealaltă a baricadei, indiferent dacă au săvârșit vre-o infracțiune sau nu. A spune că, dacă a fost de cealaltă parte a baricadei, trebuie exclus, denotă aplicarea unei gândiri bolșevice. Acesta ar fi răspunsul meu politic. Filosofia excluderii nu are sfârșit și duce automat la dictatură, fie ea iacobină, comunistă, a lui Fidel Castro, mereu o formă de dictatură. Acum, din punct de vedere personal, dacă eu reușesc să iert, eu cumva îmi purific sufletul. Nu sunt un prizonier al propriilor resentimente. Deci eu fac ceva pentru mine, în mod egoist.

V.B.: - Toate regimurile comuniste au fost obsedate să creeze „un om nou”. Consider că eșecul comunismului este unul antropologic, care ține de incapacitatea de a crea acest „om nou”. Dar totuși ceva s-a bulversat în ființa umană din cauza acestor încercări. Cum se văd acum în Polonia reminiscențele omului nou?

A.M.: - „Homo sovieticus”... nimeni nu spune despre el însuși că este un „homo sovieticus”. Dar acea mentalitate creată atunci există în toate taberele politice. E foarte dificil de descris în ce transparență aceste lucruri. Pentru mine transparent, pe de o parte, în conformismul extrem față de „conducătorul meu”. Dar o altă față a acestui conformism ține de cruzimea față de cei care sunt sub mine, disprețul față de ei. Pe de altă parte există felul în care ne raportăm la adevărul din viața publică. Potrivit logicii lui Aristotel, o propoziție care nu are la bază adevărul este falsă. Pentru bolșevici, adevărul era unul dialectic. Dacă Jan i-a furat ceva lui Piotr a fost hoție, dacă Piotr i-a furat ceva lui Jan era justiție istorică. Prin urmare a fost cumva consfințit disprețul față de adevăr, față de valorile burgheze. Sigur, există și acea filosofie a excluderii, aici este pentru mine esența bolșevismului.

V.B.: - În 1978 am vizitat Polonia, am vizitat patru orașe, inclusiv Cracovia, și fără excepție, vizitarea orașelor începea cu bisericile importante



din oraș. Se știe că Biserica a jucat un rol foarte important, de contraputere, în Polonia. Nu și în România, din păcate. Prin 1991, am întâlnit un grup de profesori polonezi, de la Universitatea din Varșovia, care erau îngrijorați de rolul pe care Biserica îl asuma în post-comunism. Ei spuneau cumva că a luat locul Partidului Comunist, dar într-o altă manieră. Se știe de asemenea că Polonia a jucat un rol important pentru a promova valorile creștine în Tratatul Constituțional European. Cum percepeți acum rolul Bisericii și al religiei în Polonia și în Europa?

A.M.: - Sunt trei lucruri separate. Primul ține de rolul Bisericii după 1989. N-aș merge până la a spune că a luat locul Partidului Comunist, dar sigur a abordat aceste mijloace ale bogăției: a recăpătat proprietăți, s-a introdus religia în școli, a militat pentru legea anti-avort, a căpătat influență în numirile în funcții administrative, a beneficiat de scutirea de taxe vamale. Se spunea că Polonia este o țară catolică, se spunea „Noi, catolicii, am distrus comunismul! Atunci conduceau comuniștii, acum conducem noi, catolicii!”. Acest lucru era foarte neliniștitor, pentru că autoritatea Bisericii era imensă. Ea există în continuare, dar nu ca atunci. Polonezii au învățat să despartă religiozitatea de alegerile politice. Ei merg la Biserică, dar votează așa cum doresc, pentru că altfel nu l-ar fi ales pe Aleksandr Kwasniewski de două ori în funcție de președinte (n.r. - fost demnitar comunist, ales de două ori președinte al Poloniei post-comuniste, în 1995 și 2000). Dacă este vorba de rolul actual al Bisericii, există o dispută permanentă. Există o retorică anti-europeană foarte puternică în Biserică. O parte a ei a fost împotriva aderării Poloniei la UE și dacă nu ar fi fost Papa Wojtyła poate ea nici nu ar fi avut loc, pentru că el a fost cel care s-a pronunțat foarte puternic în favoarea aderării. Mai există și limbajul isteric prin care se spune că Biserica este discriminată, că se fac presiuni asupra ei, dar este un nonsens. Conflictul pe tema rolului Bisericii în Polonia o să dureze mult și se va termina cu un eșec al fundamentalismului catolic, dar asta probabil peste vreo 25 de ani.

Interviu realizat de
George Jigla și Vasile Boari

“Oamenii frustrați au o predispoziție să devină artiști” (II)

de vorbă cu regizorul de film Robert Lakatos

- Să ne oprim la un moment din biografia dumneavoastră. Ați fost, între 1994-2000, student al Academiei Naționale de Film, TV și Teatru din Łódź (Polonia), una dintre cele mai prestigioase școli de film din lume. Cum ați ajuns acolo? Nu vă întreb ce ați învățat la Łódź (bănuiesc că „meserie”!), vă întreb care au fost experiențele care v-au marcat „anii polonezi”?

- Eu cred că oamenii frustrați au o predispoziție să devină artiști, sau cel puțin așa a fost pe vremea adolescenței mele. Oamenii frustrați sunt frustrați din cauză că nu sunt admirați de alții în măsura în care ei cred că li s-ar cuveni. Această sete de a fi recunoscut poate dezvolta o ambiție care le dă energie să lucreze. Atunci ei visează să fie recunoscuți, iar pe vremea comunismului, în mediul meu cei mai recunoscuți oameni erau artiștii. Deci eu visam să fiu artist, dar nu aveam talent nici la muzică, nici la desen, iar profesorii mei de literatură (cu excepția unei profesoare, de care am avut noroc un singur an), mână în mână cu sistemul de învățământ, au avut grijă să mă frustreze și din acel punct de vedere.

Așa am ajuns student la Electronică și Telecomunicații, seral, în timpul evenimentelor din '89 eram în anul doi. Deci ca student am prins schimbările din plin, inclusiv schimbările din învățământ. Poate că în capul cuiva se legau lucrurile pe care ar fi trebuit să le învăț la facultate, dar în capul meu nu se legau nicicum. În haosul existent atunci în administrația cam întregului bloc din Est - eram acum deja student în anul patru -, am auzit de cineva care avea rezervată o bursă privată pentru studii superioare de sociologie în Polonia, dar tipul și-a picat bacul la română. Atunci am sunat și am întrebat dacă nu cumva aș putea să merg eu în locul lui. S-a putut. Anul pregător de învățare a limbii a fost chiar în Łódź, unde este și școala de film. Am avut un coleg de clasă din Argentina care se pregătea să dea examen de admitere la școala de film. Ca maimuța, am cumpărat și eu un aparat foto ieftin (ce am putut și eu din bursă), am citit o carte despre fotografie, unde am aflat că: merită fotografiat ceva ce în aparență nu merită fotografiat; drept urmare, lăsând la o parte rușinea că oamenii de pe stradă se uitau la mine ce fac, am fotografiat o gură de canal în jurul căruia se topea zăpada iar în balta care se scurgea lent în canal se reflecta imaginea copacilor și cu această poză m-am dus la școala de film la consultație, unde mi s-a spus că poza este bună, dar pentru examenul de admitere ar trebui să am cam 20 de poze la acest nivel, așa că deocamdată să mai lucrez. Am prins curaj, am lucrat și am început să caut sponsori, fiindcă taxa de școlarizare era de 7.000 de USD pe an, sumă abstractă pentru mine pe vremea aceea. În primul an nu am găsit sponsor, așa că m-am înscris la studii teoretice, la filmologie - să mă mai cultiv și eu. Dar tot incult am rămas, cel puțin așa au considerat cei din comisia de admitere în anul următor (fiindcă între timp mi-

am găsit sponsor pentru studii), dar spre norocul meu au spus că lipsa de cunoștințe poate fi recuperată, dar lipsa de talent nu, de aceea preferă să mă admită pe mine. Trebuie să subliniez și faptul că la examenul de admitere am făcut cele mai bune poze din viața mea de până atunci, așa că am avut mare noroc. Un alt noroc a fost că am reușit să dau examenul, deoarece în timpul examenului am fotografiat o clădire pe care nu era voie să o fotografiez. Când am văzut că nu reușeam să conving paznicul să-mi înapoieze aparatul foto cu textul că eu sunt în examen, i l-am smuls din mână și am fugit. Îmi aduc aminte cu mare drag de aceste nebunii, pe care dacă nu le făceam nu aș fi ajuns acolo unde am ajuns - adică la secția de imagine, fiindcă la regie nu am avut curaj să dau admitere (din cauza frustrărilor mele legate de singura formă care implică dramaturgia, învățată la liceu, frustrări pe care le trec pe seama sistemului de învățământ și a profesorilor).

La școală a ieșit la iveală repede lipsa mea de experiență față de cea a colegilor, care majoritatea au intrat după a treia încercare (unii, chiar foarte buni, după a cincea), deoarece concurența era cam 20 pe un loc, și așa, la sfârșitul primului an au vrut să mă dea afară (fiindcă acolo cam asta era moda, să dea afară în fiecare an unu sau doi, să ne țină pe toți în stres). Dar nu pe mine m-au eliminat și după o vreme, cam în anul trei, au ajuns să spună că bine că nu au făcut-o, fiindcă în ciuda faptului că se părea că nu prea gândesc, acum începe să se vadă că eu de fapt gândesc, și gândesc într-un mod original; încă nu puteam să-mi pun gândurile în practică, eram prea rușinos să vorbesc în mod deschis despre ele, dar ei acum văd deja ceea ce nu au văzut până acum ș.a.m.d. Iar eu între timp mă certam cu toți regizorii cu care lucram fiindcă mi se părea că eu știu mai bine ceea ce ei ar avea de făcut, timp în care îmi neglijam treaba mea de operator imagine. Cam așa am ajuns regizor... După ce nu am găsit de lucru ca operator, am început să scriu scenarii și am regizat aproape fără buget un film care a avut succes și în care nu m-am folosit aproape deloc de meseria pe care am învățat-o la școală.

Din punct de vedere tehnic, se poate spune că da, am învățat meserie. Din punct de vedere artistic nu se poate spune același lucru. Mi-au distrus identitatea... Dar cred că a fost nevoie de asta pentru ca ulterior, în mod ceva mai conștient să-mi creez alta sau să o reconstruiesc pe cea veche.

- În ultimii ani, de unde era ceva asemănător unei boli rușinoase (festivalurile internaționale nu știau cum să ne mai evite!), filmul românesc a intrat cu adevărat (și foarte repede) în circuitul mondial, totul culminând cu Palme d'Or-ul caninez al lui Cristian Mungiu. Cum vă explicați acest boom al cinematografiei române? Pentru unii este un miracol, pentru alții filmul românesc continuă să fie ca și inexistent...

- Eu cred că festivalurilor le place să descopere



și să lanseze talente noi. Festivalurile mari, de categoria A își pot păstra însemnătatea dacă adună cât mai mulți oameni importanți din lumea cinematografiei dar și dacă aduc o anumită prospețime, iar pentru asta una din datoriile lor este să descopere trenduri noi. Așa s-a creat, de exemplu, moda și pentru filmul asiatic sau filmul iranian. A fost natural să urmeze o țară din Europa de Est sau filmul african. Să redescopere filmul polonez sau ceh - chiar dacă în aceste cinematografii s-ar fi întâmplat ceva important -, ar fi fost ca și mâncarea reîncălzită, așa că mai potrivită a fost o țară despre a cărei cinematografie nu s-a auzit prea mult. Pe de altă parte, a fost nevoie de filme bune - și aceste filme, filmele românești, sunt bune. Faptul că se încadrează într-un trend ajută și mai mult. Fiindcă spectatorul dacă vede un film care-i place, ar mai vrea să vadă câteva asemănătoare. Pe de altă parte, dacă filmul poartă o anumită etichetă, spectatorul cam știe ce va primi și acest fapt în majoritatea cazurilor ajută.

Eu cred că și înainte au existat filme românești foarte bune, dar lansarea lor internațională a fost mai grea fiindcă nu s-au încadrat într-un trend. Sau chiar dacă s-a putut vorbi de o generație, împrejurările internaționale nu au fost favorabile. Mai cred că primele filme ale noului val românesc au pregătit terenul pentru filmul lui Mungiu. Dacă ar fi fost primul film de acest gen, nu l-ar fi încoronat, această recunoaștere ar fi aparținut unui alt film, poate nu chiar atât de bun.

Deci este o situație foarte fericită în care calitatea a apărut în condiții favorabile pentru a fi remarcată, iar de aici încolo în lumea cinematografiei mondiale pentru nimeni nu mai este inexistent filmul românesc. Dacă pentru cineva filmul românesc este inexistent, atunci acel cineva este inexistent pentru cinematografie. S-a întâmplat ceva extraordinar. În lumea artei acest lucru este comparabil cu, în lumea sportului, câștigarea de către naționala de fotbal a României a Campionatului Mondial. Acești tineri regizori au schimbat imaginea artiștilor români în lume. Până acum, când spuneam undeva că sunt din România se uitau la mine cu regretul că sunt dintr-o societate înapoiată. Datorită succesului internațional al noului val românesc, acest lucru s-a schimbat complet. Acum să fii artist din România înseamnă pentru ei să ai o privire profundă asupra societății, să fii sensibil și autorefle-

xiv. Este bineînțeles o stereotipie, dar una pozitivă. Mă miră foarte mult faptul că lumea politică din țară nu a încercat să exploateze acest lucru. Ne plângem din cauza stereotipiei negative, iar când apare șansa unei stereotipii pozitive nu încercăm să exploatăm acest lucru. Nu mă pricep la economie, dar bănuiesc că dacă s-ar fi pompat de zece ori mai mulți bani în cinematografie, economia țării nu ar fi resimțit acest lucru dar imaginea României ar fi avut de câștigat foarte mult. Dar din păcate acest lucru nu s-a întâmplat. Din câte am înțeles, cea ce se întâmplă acum este că se aduc anumite reglementări în urma cărora vor fi și mai puțini bani pentru cinematografie (cam jumătate din ce a fost în ultimii ani). Nu demult, discutând cu un distribuitor francez interesat de următorul meu proiect, am auzit că nu se știe cât timp se mai poate baza pe succesul internațional al filmului românesc. Păcat. Păcat din punct de vedere al imaginii României pe scară mai largă. Să nu uităm faptul că până la Emir Kusturica cuvântul „balcanic” a fost sinonimul în lume al corupției, primitivismului etc., iar mulțumită filmelor lui a început să însemne temperament, virtute, voie bună... a început să însemne să știi să te bucuri de viață.

- *Sunt voci care susțin, nu fără temei, că s-au plictisit de „eternul” subiect al comunismului & revoluției, exploatat de regizorii „noului val”. Dar cu Boogie sau Cea mai fericită fată din lume, de pildă, se intră într-o oarecare normalitate, în sensul că nu mai e vorba de minimalism afișat iar subiectele sunt din actualitate însă nu mai exploatează strict derizoriul cotidian, mizeria socială. Ca autor al unui film care nu se încadrează în aceste tipare, cum vă raportați la congenerii „noului val” și la modalitatea lor de a face film?*

- Văd că într-adevăr este greu să fii profet în țara ta. Cum spui ceva, cum se găsește cineva care să știe mai bine, sau cel puțin să se lege de vreun aspect sau altul. Păi, dacă te-ai săturat, nene, nu te uita! Lasă-i să se uite pe cei care vor. Lumea vrea să se uite la asemenea filme, deci au un rost în lume. Au un efect pozitiv asupra imaginii României în lume? Au! Fiindcă mizerie găsești peste tot, aceste filme demonstrează nu faptul că a fost sau este mizerie în România, ci faptul că în țara asta trăiesc și oameni gânditori. Atunci e bine. În școală am avut un prieten bosniac care după filmul *Underground* a început să-l urască pe Kusturica din cauză că era sătul de război și în acel context istoric filmul a însemnat altceva pentru el.

Pe de altă parte, perioada comunistă face parte din realitatea acestei țări. A avut influență nu numai asupra gândirii și asupra sufletelor oamenilor, ci și asupra culturii. A creat gânduri, opere de artă etc. pro și contra. Nu poți să ștergi nici din mintea oamenilor, dar nici din cultură o perioadă de 50 de ani. Ar trebui oare să aruncăm totul la gunoi și să începem să-i imităm pe alții? Căci și realitatea zilelor noastre este puternic influențată de perioada comunistă. Este vorba despre o generație care a avut experiențe asemănătoare, o generație care vrea să reflecteze asupra diferitelor aspecte ale tranziției societății românești. Asupra cărei etape reflectează, diferă de la caz la caz - unii cu perioada comunistă sau cu schimbarea, alții cu perioada post-comunistă. Toate sunt studii analitice ale aceluiași fenomen. Iar pentru o sinteză reușită este nevoie de cât mai multe analize. Pe de altă parte, aceste filme nu au ca subiect comunismul. Comunismul este doar ambientul, mediul în care este situată o poveste umană.

Eu nu aș spune în mod foarte hotărât că nu

mă încadrez în aceste tipare de a face film, fiindcă în primul rând nu mi se pare că ar fi vorba despre un tipar. Asemănarea este în modul de caracterizare a personajelor prin comportamentul lor. Este ceva ce înafara României pare de un realism profund. Pentru mine este mai degrabă o caricatură reușită, o lume caricaturală credibilă din cauza regulilor structurale ce armonizează între ele. În ce măsură este prezentă mizeria nu are nicio importanță. Aceasta este un punct sensibil numai pentru români, o expresie a complexului de inferioritate. Pentru artiști este un mijloc de exprimare, un instrument de creare a anumitor sentimente. Eu cred că și în *Cea mai fericită fată din lume* este vorba de mizerie, dar despre cea sufletească. Iar ceea ce numiți minimalism afișat, eu aș numi mijloc de exprimare potrivit subiectului, care din cauză că este „afișat” are și un caracter autoreflexiv.

Filmul meu diferă prin faptul că este vesel și, poate din cauza că am trăit mult în străinătate unde mi-a fost dor de casă, are o notă romantică. Dar realitatea socială este prezentă și la mine, numai că eu exagerez în altă direcție. Iar înaintea de acest film am făcut documentare situaționale ca *Moszny* sau *Tărâmul liniștii* care prin estetică nu diferă foarte mult de *Moartea domnului Lăzărescu* sau de *Marfa și banii* ale lui Cristi Puiu.

- *Care sunt filmele preferate, regizorii preferați? Aveți maeștrii, autori care v-au influențat sau care ați dorit/ doriți să vă influențeze? În ce măsură poți admira un autor - regizor în cazul de față - fără a-l copia, fără a-l pasta?*

- O influență mare asupra mea în timpul școlii a avut-o Serghei Paradjanov. El mi-a arătat că se poate și altfel. Simțeam că sunt altfel decât colegii mei polonezi sau cei din Europa de Vest. Simțeam că am alte gusturi estetice decât cei din jurul meu, dar știam că dacă vreau să fiu recunoscut, trebuie să fac pe placul lor. Dar am avut și profesori care erau deschiși și spre alte estetici și modalități de structurare a imaginii și așa am ajuns să cunosc și să aprofundez structura imaginii în filmele lui Serghei Paradjanov. Dacă putem spune că filmul este rezultatul culturii Vestului și imaginea de film se bazează pe reușitele picturii occidentale (descoperirea perspectivei, studiul iluminatului etc.), filmele lui Paradjanov deduc imaginea de film din pictura Orientului apropiat, armonia fiind creată la nivelul elementelor de bază. Dacă trebuie să amintesc pe cineva din cei actuali, l-aș aminti pe coreeanul Kim Ki-duk, care face filme foarte frumoase cu bani foarte puțini.

Eu cred că în film, chiar dacă vrei nu prea poți copia sau pasta pe nimeni. Mulțimea mijloacelor de exprimare cauzează acest lucru. Chiar dacă le poți controla pe toate, este imposibil să imiți în toate. Una sau alta îți scapă de sub control și atunci capătă teren presimțirilor tale din cauza cărora devine totul original.

- *Ce este filmul: artă, industrie, divertisment? Cât de corectă, de viabilă este dihotomia: film de artă - film comercial?*

- Granițele au cam dispărut. Arta a făcut pasul spre industrie, și invers. Eu nu știu să disting diferența dintre filmul de artă și cel comercial. Pentru mine sunt filme bune sau proaste. Și un simplu divertisment poate să fie profund, iar dacă nu este profund într-un fel sau altul, pentru mine nu este divertisment, ci prostie. Eu cred că este problema criticii dacă în legătură cu un film de succes catalogat simplu divertisment nu este în stare

să formuleze în ce constă puterea filmului respectiv. Eu cred că diferențierea artă-industrie s-a produs în domeniul criticii. Pe de o parte avem lucrări teoretice profunde scrise de teoreticieni pentru teoreticieni, iar pe de altă parte avem reclame sau antireclame ale anumitor filme care se autonegesc critică.

- *Filmul este un produs, o operă, o artă colectivă: presupune un scenariu, actori, regizor, un producător, tehnicieni ș.a.m.d. Cine este totuși autorul adevărat, real al filmului, cel pe care îl putem înjura sau adula?*

- Unii spun că adevăratul autor este Dumnezeu. Fără ajutorul lui este aproape imposibil să faci un film bun. Sunt atâtea lucruri pe care nu le poți controla... și nimeni nu poate spune dinainte că acestea se vor armoniza sau nu.

- *Avem o școală națională de film, nu în sensul de instituție?*

- Eu aș zice că avem mai multe instituții și mai multe școli, unele mai mult, altele mai puțin academice. La unele se învață mai multă meserie, la altele mai puțină. La unele creativitatea este ținută în frâu mai puternic, la altele mai puțin. Academismul are aspectul pozitiv că ți se predă mai multă meserie și aspectul negativ că ține creativitatea în frâu. Dacă vrei să faci ceva foarte original și reușești, te aplaudă toată lumea. Dar foarte rar reușești din prima, așa că riști să fii dat afară. Din câte știu, mai toți artiștii mari s-au cersat cu academiile la care au studiat. Întrebarea este cum poți să ajungi să-ți spui cuvântul.

- *Ce înseamnă libertatea de creație? În perioada comunistă a fost o cenzură ideologică, acum e o cenzură/condiționare impusă de producător și de public...*

- Publicul este o utopie în țările mici ca și România. Nici condiționarea producătorului nu o simt. Dacă ai un proiect bun, ai șanse destul de mari să găsești un producător căruia să-i și placă și să aplice cu el la Centrul Național al Cinematografiei. Deci condiționarea vine de la juriul din concursul de proiecte al CNC, ține de calitatea regizorului și de calitatea producătorului. În principiu acest sistem este bun. Problemele încep la nivelul detaliilor regulamentului de concurs, care se adaptează greu la realitatea care se schimbă destul de repede; despre asta am putea vorbi ore-n șir. Problema libertății de creație are și un alt aspect, și anume faptul că majoritatea autorilor se autocenzurează. Nu există nicio limitare concretă care să spună că nu e voie asta sau altceva, prin urmare mulți care vor să corespundă nu știu căror cerințe vor să corespundă, prin urmare se autocenzurează în mai multe domenii.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

Profil de scriitor



„Truda scriitorului este sever legată de singurătate”

de vorbă cu scriitorul Adrian Țion

- Dragă Adrian Țion, recent - prin asta înțelegând „amurgul” anului trecut - ai ieșit pe piață, ca să folosești o sintagmă adecvată zilelor noastre, cu... Ieșirea în decor, volum apărut la editura Tribuna. Este primul tău roman, cel puțin primul publicat. Ai debutat editorial cu proză scurtă, gen în care ai și „recidivat”. De unde, de ce ispita romanului?

- Pentru a face o corecție, trebuie să-ți spun că pe la începuturile mele într-ale scrisului figura și poezia, până la un punct apanaj al vârstei tinere, deși s-ar părea că structura mea intimă e mai degrabă lirică. Nu știu bine de ce am încercat să-mi înăbuș acest impuls inocent al dezvăluirilor intime. După ce l-am citit și asimilat pe Trakl aproape de identificare cu poezia lui, am simțit că nu mai pot scrie poezie. Îmi lipsea, probabil, acea „nerușinare” (după cum spunea Teohar Mihadaș) de a azvârli cuvintele în jarul construirii imagismului poetic. În ciuda clocotului cameleon al versului, pentru mine poezia e prea intimă. Așa că am încercat mereu să-mi obiectiviez lumea interioară prin discursul mai arid al prozei, apelând la simulacru dedublărilor impuse de structurile narrative. Câtă naivitate însă! Îmbrăcând haina personajelor imaginate, am dat tot de obsesiile mele, desigur, altfel aranjate stilistic. Constat că încercând să mă distanțez de mine, m-am apropiat atât de mult încât am sfârșit prin a mă accepta așa.

De-a lungul acestui parcurs de obiectivare romanul mi se pare a fi un punct terminus. Este structura care îți oferă cea mai complexă paletă de cunoaștere și autocunoaștere. De ce am scris **Ieșirea în decor**? Pentru că subiectul purtat în cap ani de-a rândul nu se putea organiza decât în forma amplă a unui roman.

- Este proza scurtă inferioară „prozei lungi”?

Romanul oferă o mai mare satisfacție auctorială? O mai bună receptare - în sensul că scriitorul de romane este luat mai în serios decât cel de proză scurtă?

- Înainte de 1989 cititorii de cursă lungă parcurgeau cu plăcere mai ales romane. Există o masă eterogenă de cititori pasionați, de la servitoare până la profesori universitari. În lipsa televizorului, oamenii se cufundau în ficțiune, în lecturi labirintice pentru a ieși din disconfortul realității cenușii, așa cum am încercat să acreditez această idee și în roman. Puțini așteptau trenul în stațiile de scurt parcurs. Proza scurtă a „oniriștilor”, a „textualiștilor” era numai pentru cei interesați de scris. Azi nu mai știu cum e, cititorii s-au împuținat drastic. Servitoarele (pardon, menajerele sau așa-zisele *baby sitters*) se uită la telenovele, profesorii universitari citesc aparițiile editoriale din domeniul lor pentru a ține pasul cu noutățile. La mijloc se află tot cei care vor să parvină în literatură. Dar odată ajunși, nu-i mai citesc pe confrăți, ocupați să-și elaboreze propria operă. Asta nu-i împiedică să emită păreri după ureche, interese, amiciții. Să mă explic. Termenul de „servitoare” îl păstrez de la Călinescu. El spunea că servitoarele citesc cărți, fără să se intereseze de autor, intelectualii citesc autori, iar despre el spunea că citește literatură. E suficient să amintesc incursiunea făcută de-o manieră exhaustivă pentru acel timp în literatura spaniolă. Nu toate romanele au o bună receptare și din acest punct de vedere nu putem considera romanul, ca specie literară, superior prozei scurte. Fără să mai vorbim despre aglomerația de pagini care nu se organizează în roman, ci este mai degrabă o expresie a grafomaniei. În prezent, puținii cititori care au mai rămas citesc romane de succes gen *Supleantul* de Petru Popescu, unde inovația scriiturii rămâne în plan secund. Cât despre „satisfacția auctorială” ce să

mai vorbim! E o mare satisfacție să dai bani ca să-ți vezi tipărită o carte! Personal am fost scutit de această „plăcere”. În schimb am putut să simt satisfacție atunci când am reușit o frază memorabilă, nu neapărat un roman întreg.

- Ieșirea în decor este un roman „stratificat”, elaborat pe mai multe nivele: roman de dragoste, roman social, nici investigația psihologică nu-i lipsește, nici tenta satirică... În ce măsură a fost deliberat acest „melanj” - din dorința de, să zicem a captiva, a captiva un număr cât mai mare și mai divers de cititori -, și în ce măsură a impus proza o asemenea compoziție? Altfel spus: ești un scriitor cerebral, care își elaborează la detaliu textul, sau te mai lași „dus de val”, de ceea ce impune structura intimă și relativ autonomă a textului?

- Inițial l-am conceput ca roman de dragoste pentru că se bazează pe un *story* de această factură. Inevitabil aș spune, firul poveștii nu poate funcționa decât încadrat într-un orizont social, amplificând și profilul psihologic al personajelor, așa încât textul primește și aceste dimensiuni de nuanță socială și psihologică. Mai aprofundat în roman apare profilul psihologic al personajului narativ, Alin Deleanu. Compoziția întreagă a romanului are în vedere derularea unui solilocviu diluat în confruntare la rece între eul narativ și vocea conștiinței, fixată grotesc în stomacul „analist sever” al eroului. Din acest motiv, într-o primă fază, cochetam cu titlul *Convorbiri cu stomacul*. Am renunțat la el și bine am făcut. Drama personajului este pigmentată și cu umor sticlos, ceea ce-l ajută să depășească efectele crizei prin care trece. E un alt mod de a se salva, așa cum în perioada totalitarismului se refugia în secolul XVIII ca realitatea să devină suportabilă pentru el. E un fel de a spune „se refugia în secolul XVIII”, pentru că el se refugia de fapt în scris, în scrierea unor romane/ narațiuni plasate în dulcele secol. Fără îndoială, Alin Deleanu este un personaj bovaric și asprul rechizitoriu pe care și-l face pune în lumină resursele eroului de a se amăgi continuu.

În viziunea mea, romanul (ca și orice altă specie narativă) nu poate fi lăsat la voia întâmplării. Metamorfozele prin care a trecut și trece mereu nu-l scutesc de păstrarea unor canoane care țin de construcția lui. Sunt reguli, etape și o anume organizare a epicului care nu pot fi ignorate, dacă vrei ca textul să aibă o anume coerență și credibilitate. Fiecare narațiune își creează propria albie pentru a curge. Chiar dacă uneori, dus de val, debitul naratologic sporește și se revarsă peste maluri, revenirea la matcă e obligatorie. În curgere poți să inventezi orice. Nu mă apuc să scriu o proză de mai mică sau mai mare întindere decât atunci când subiectul își găsește propria albie. Dacă asta înseamnă să fii cerebral, da, sunt cerebral și îmi place să-mi concep în minte structura textului. E adevărat, uneori constat, scriind, că am ajuns departe de imaginea ideală avută în față drept țintă. Dar asta se întâmplă adesea oricărui scriitor.

- Eroul tău, Alin Deleanu, este un inadaptat - pe de o parte dintr-o comoditate funciară („fizică” și „spirituală”), pe de altă parte din inadecvarea la noua realitate socială (postdecembristă). Cât de viabil literar mai este astăzi modelul inadaptatului, în condițiile în care, paradoxal sau poate nu,

Lupta cu morile de vânt

Aura Schussler

Adrian Țion este poetul și prozatorul transilvănean care se folosește de cuvânt în ideea de a i oferi cititorului posibilitatea de a transcende limita unui modest exercițiu de lectură și de a pătrunde în sfera interpretativă a textului scris, unde are să descopere adevărata lume.

Adrian Țion a debutat în 1968 în revista *Tribuna* cu poezia *Tablou*, cochetând mai apoi cu poezia și publicând versuri în antologii precum *Vârsta în sărbătoare* (1966), *În muguri cântă primăvara* (1969), *Constelații* (1970). Activitatea de prozator și-a început-o cu volumul de proză scurtă *Un apel disperat* (1998), urmat mai apoi de *Exerciții de toleranță* (2000) și *Zeul Video* (2005).

Ultima apariție, de această dată un roman de dragoste, *Ieșirea în decor* (2009), împletește cu succes o „imposibilă” și eferescentă poveste de iubire, cu trista realitate contingentă a subiectului uman pus la zid de rutina cotidiană și așa zisa normalitate a societății.

Luciditatea, acuratețea și spiritul fin de observație cu care Adrian Țion așează pe hârtie evenimente din viața cetățeanului român în perioada de tranziție, cu bucuriile și necazurile zilnice, asezonate cu evadări fantasmagorice în secolul XVIII (personajul principal are astfel de reverii), precum și setea pentru americanisme sau pentru diferitele practici Yoga aduse de peste graniță de către membrii controversatei grupări MISA, fac din *Ieșirea în decor* o carte pe care o poți proiecta din particularul poveștii în generallul realității.

„Sacrificiu în iubire sau supraviețuire, dragi ascultători!” - sunt cuvintele scriitorului ratat

Alin Deleanu, personajul central al romanului, tipologia tradiționalistului în gândire; „Nu sunt un sedentar, dar de ani de zile îmi doream un concediu acasă, să nu mă mișc din localitate”, al inadaptatului romantic și social - „Inapt pentru realitate”, „Visător incurabil” (cum îl eticheta soția sa Dina) - un fel de Ilie Moromete postdecembrist aflat în căutarea fericirii sau măcar a stabilității cotidiene, trezit dintr-o dată într-o (nouă) istorie, viață și lume, unde nu se mai regăsește.

Ca și în cazul lui Moromete, echilibrul personajului nostru este răsturnat de noutate - emanciparea post-revoluționară -, care a încolțit în mintea membrilor familiei - Dina, soția și Ioana, fiica de 14 ani - ca o consecință a schimbărilor neașteptate ale vieții: „am fost împins cu brutalitate în prezentul ostil.”

Discuțiile schizoide („Parcă în mine ar trăi două persoane și nu știu care e persoana reală”) cu (Eul)-*Ulcerășul* doldora de ranitidină stropită cu alcool, precum și apariția melenei („Rana din duoden începea să sângereze”), ca rezultat al eșecului adulterino-amosos cu Minela, colega de la radio Heliosonic („Numai în liniștea salonului de spital am observat atracția panoramică dintre Minela și Melena”), îl apropie pe Alin de bolnaviciosul prinț Maxențiu din *Concert din muzică de Bach*. Și acesta își regiza scenele de autocontemplare și analiză prin evadările din lumea reală cu ajutorul purificatorului lichid roșu - sângele.

Anemicele tentative de a se ancora în realitatea de tranziție de după 1989 îl aruncă pe Alin în tot felul de situații penibile și dureroase.

pe măsură ce confortul și oferta de servicii, inclusiv spirituale, cresc, înstrăinarea se globalizează tot mai mult, inadaptația devine regulă, nu excepție?

- Observația ta e foarte bună și nu lipsită de profunzime. Galeria „oamenilor de prisos” din literatura rusă, a oamenilor „fără însușiri” din proza europeană a secolului trecut continuă să reverbereze în opere diverse ca structură narativă îmbrăcând forme de o surprinzătoare coloratură stilistică. „Tinerii furioși” au îmbătrânit sau au murit, dar conflictul cu societatea a inadaptaților sorții este o temă ce-și înnoiește mereu registrul protestelor pe măsură ce în calea realizărilor de ordin material sau spiritual apar noi opreliști. Revoltați pătimiși sau debusolați blajini populează scrierile unor tineri prozatori, captivați de investigarea noilor forme ale realului, multiplicat, diversificate, agresiv angoasante. Alienarea omului între oameni e o temă fără șanse de a se epuiza prea curând. Poate când omul va ajunge pe o altă galaxie, dar până atunci mai e. Din acest punct de vedere eroul meu se încadrează pe linia inadaptaților genuini, cu particularitățile mediului care l-a format. El vine din nord, ca Van Gogh la Arles căutând lumina, soarele, ca personajul lui Thomas Mann din *Moarte la Veneția*, scriitorul Gustav Aschenbadh, punându-și speranța nu numai într-o revigorare sufletească, ci și într-o cucerire a prezentului amânat sine die. Un marginalizat înainte de 1989, Alin Deleanu pășește într-o lume nouă, fără să-i cunoască prea bine valorile și capcanele. Dorința lui este de a ieși din claustrarea impusă de supraviețuirea în vechiul regim, dar eșecul în dragoste îl împinge din nou în izolare pentru că

se dovedește incapabil să-și orienteze acțiunile spre reușită, lăsându-se să plutească întâmplător ca frunza pe apă. Cum singur recunoaște, se consideră „inapt pentru realitate”. Aici se întâlnesc două teme complementare, se pare: inadaptația și dragostea neîmplinită. Prima are mai mult succes în beletristică decât, să spunem, tipologia eroului adaptat condițiilor mediului, prezentat și tratat ca „pozitiv”, așa cum dragostea neîmplinită e mai des întâlnită în romanul european, decât cea fericită, pentru al parafraza pe Pierre de Boisdeffre.

- Ai debutat editorial relativ târziu, în 1998, cu volumul de proză scurtă *Un apel disperat*, în urma câștigării Marelui premiu la Concursul național de proză Mihail Sadoveanu de la Piatra Neamț. Biologic ești asimilabil Generației '80, ba chiar și prin câteva trăsături ale scrișului tău: cultivarea - până la un moment dat - a prozei scurte, ironia și autoironia ș.a. Tu te simți ca aparținând unei generații, unui „curent” (nu neapărat din perspectivă biologică). Cât credit acorzi, în ce măsură este funcțională periodizarea „generaționistă” în literatură?

- Prin 1975 - 1980 am predat Editurii Dacia un mănunchi de proze scurte. Mircea Opreț, care lucra atunci la Dacia, a luat dosarul în mână, l-a „drămluit” precum moșneagul pupăza lui Nică și mi-a propus din start să mai adaug vreo câteva ca să fie volumul mai gros. Vorba lui Dumitru Micu: „O carte trebuie să stea când o pui pe masă în poziție verticală!”. Nu să cadă ca o plachetă de versuri de 50 de pagini. Așa că, în loc să mă pun pe treabă imediat, am lăsat să treacă timpul, am mai scris câteva schițe, între timp pe cele predate,

Hibrida *iubire-pasiune* a personajului principal față de „mica sirenă” (Minela) evocă o pseudo-teorie a cristalizării stendhaldiene; „nu avea nimic extraordinar” părea să fie „eticheta” lipită de fostul îndrăgostit.

Imaginile bărbatului ideal („capăt de stâncă, un pietros colțuros care exprimă rezistență și stabilitate”) se dovedesc a fi un alt deziderat utopic al realității în care Alin își improvizează prestația de actor neexperimentat, după cum subliniază în mod repetat Dina: „Ție nu-ți reușește nimic, degeaba te dai în spectacol”. Așa și este în situația celor pentru care „scrisul e singura realitate”. Înțelegerea lor nu este cu puțință de către o lume în viziunea căreia reușita spectacolului se găsește în privilegiul de a ști să fi omul potrivit la locul potrivit, în momentul potrivit. De aceea drama conturată în roman constă în lupta cu morile de vânt pentru *Ieșirea în decor*(ul) vieții reale, decor impus (de alții) și nu creat (de tine), cum își dorește fiecare artist.

Încă de la primele rânduri ale cărții Adrian Țion reușește să capteze atenția cititorului prin familiaritatea și claritatea limbajului folosit. Micile picanterii descriptive te introduc instantaneu în cadrul specific spațiului românesc, din care nu lipsesc certurile conjugale, ironiile sau bunul gust. Este surprins cu mult tact acel du-te-vino al spiritului inadapdat și creator, prin sporadicele, dar în același timp și inteligent plasate metafore, alegorii sau personaje jucăușe din basmele cu elfi. Nimic din ceea ce înseamnă creativitate, ingeniozitate, stil și rafinament nu pare a lipsi din acest roman al ieșirii în decor a lui Adrian Țion.

mai exact pe unele dintre ele, nu mi le mai recunoșteam, își pierduseră noima, actualitatea, și-am constatat pe propria-mi piele cât de dăunătoare poate să fie delăsarea. Spune asta optimistul din mine, adică acela care uneori îl învinge pe defetist. Între timp scriam și recenzii, cronici teatrale pe la diferite publicații. Dar nu-mi pare rău că s-a întâmplat așa, pentru că volumul premiat la Piatra Neamț în 1998 mă reprezintă în întregime. Cu încă un premiu pentru dramaturgie obținut la Botoșani în 1997 pot să mă declar mulțumit de felul în care m-a valorificat Moldova, unde eram complet necunoscut.

În privința apartenenței la vreo generație literară e greu să mă pronunț. Nu cred în grupări și periodizări de tip „generaționist”. Evident, biologic, ne naștem deodată, dar murim pe rând. Aparținem de un leat, ca-n armată, dar despre creșterea și descreșterea, evoluția sau involuția pe plan literar se pot exprima doar cei ce fac statistici, sinteze. Eu știu că truda scriitorului este sever legată de singurătate. Dacă ceea ce ai scris e valoros sau nu, rămâne sau nu, ține de nebunia artei, ca să-l parafrazez pe Enzo Siciliano, autorul superbului roman *Prințesa și anticarul*.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

Decor, decorativ, descriptivism

Victor Cubleșan

Nu există nicio statistică iar explicația psihologică e una de suprafață, dar cele mai interesante lecturi sînt romanele scrise de către critici. Nu pentru că în fiecare critic ar exista mai întîi un artist neexprimat sau pentru că un critic ar trebui să cunoască toate trucurile meseriei mai bine decît oricine, ci pentru că un astfel de text cred că reușește să ofere, măcar fugitiv, o imagine mult mai comprehensivă asupra gusturilor de lectură ale acestuia decît o pot face scrierile aplicate, cronici, recenzii sau studii, unde, chiar și involuntar își strecoară coada o serie de elemente deformatoare precum amicitii literare, dictonul momentului, o anumită poză publică, lecturile paralele și altele. Am văzut întotdeauna, în aceste romane, o distilare a dorințelor, gusturilor și nu în ultimul rînd al conștientizării propriilor posibilități de creare a artei.

Nu mi-l imaginam pe Adrian Țion în altă postură decît în cea de cronicar dramatic și literar cu care eram prea bine familiarizat din paginile *Tribunei* sau *Steii*. *Ieșirea în decor* (Editura Tribuna, Cluj, 2009) a stîrnit în mine o doză de curiozitate, urmată de o lungă perioadă de digere a lecturii. Adrian Țion își arată o altă față în proză, propune o altă scriitură și o altă abordare a textului.



Ieșirea în decor ar putea să fie un roman de dragoste, unul de notație socială, o analiză psihologică fină sau o incursiune istorică în trecutul foarte apropiat. Desigur, nu este nimic din toate acestea. Romanul, lunecos, se plasează în toate aceste posturi și, în același timp, descoperă că atinge în cititor o altă coardă sensibilă. Cartea este povestea lui Alin Deleanu, a soției de care divorțează, Dina, a fetei de care uită, Ioana, a iubirii obsesive pe care o descoperă, Minela, și a unui ulcer păcătos care îl terorizează

ză atît de tare încît se transformă în personaj cu voce proprie. Acțiunea e plasată în anii imediat următori revoluției din decembrie, cu toate schimbările haotice și profunde de atunci, surprinzînd o traiectorie besmetică a eroului începută la Turda și terminată la Constanța, purtîndu-l prin toate serviciile posibile, de la profesor la ziarist, ospătar, DJ, ba plasîndu-l scurt și într-o condamnare la locul de muncă. După cum se știe, totul e bine cînd se termină cu bine, iar romanul, după cîteva piruete narative, unele surprinzătoare, altele mai șablonarde, are happy-end.

Punctul forte al lui Adrian Țion nu stă însă în povestea depănată. Prozatorul pare să se numere printre pușinii care reușesc să își construiască punctele de tensiune și susținere în altă parte, și anume în stil. Mi-ar fi fost greu să mi-l imaginez pe cronicarul Țion în postura unui stilist pedant, dar *Ieșirea în decor* îl plasează exact în acest rol. Contactul cititorului cu textul este unul brutal, prozatorul propunînd o scriitură densă, înșesată de cuvinte cu aură de prețiozitate, mizînd pe o verbozitate excesivă a eului narativ (romanul se derulează la persoana I singular) și dovedind o apetență neobosită pentru tablourile vizuale. În cele din urmă, titlul romanului se dovedește o inspirată dezlegare a unei ferice chei de lectură - în acest text, decorul, accesoriile, recuzita inundă și acaparează primul plan, plasînd iremediabil acțiunea în plan secund. Povestea devine, prin scriitură, o înșiruire de tablouri detaliate și puternice, în care cititorul urmărește în cele din urmă construcția vizuală, iar nu pe cea narativă. Reversul acestei construcții vine din relativa dificultate cu care se stabilește relația dintre text și cititor, cel din urmă trebuind să intre serios în carnea cărții pentru a gusta cu adevărat jocul propus. Chiar dacă mai există cîteva scăpări, la nivel de vocabular, fraza fabricată de autor este spectaculoasă, ornantă, vernaculară. Bombastica exprimării instituie rapid un ritm lent, care favorizează observația și deturneză atenția înspre elementele vizuale. Autorul are plăcerea de a poposi asupra fiecărui detaliu, găsește întotdeauna timp pentru a construi decorul fiecărei scene, oricît de nesemnificative. Încet, din paginile romanului se ridică imaginea unei Românie de la începutul anilor '90, cu toate nebuniile, mizeriile și contrastele de atunci. Cu tot aerul acela de fugă din fața viitorului pe care acum încercăm să îl uităm. Adrian Țion are darul de a vedea detaliile în tușe groase, șarjate și de a percepe ansamblul în linii delicate, relative. Tablourile din Costinești sau descrierile scenelor de tatonare erotică dintre Alin și Minela au astfel o subtilitate deosebită, amintind de un post-expresionism reinventat.

Surprinzător, Adrian Țion ratează tocmai acolo unde ar fi de așteptat să strălucească - în derularea poveștii erotice. Vina revine în exclusivitate personajului Minela, din păcate neizbutit și neadecvat rolului de pilon narativ. În ciuda similarităților cu genul personajelor din Camil Petrescu - la nivel al intenționalităților auctoriale - Minela este o suită de locuri comune care nu conving. Ar trebui să fie genul de femeie fatală de care te îndrăgostești cu disperare înainte de a realiza că totul nu e decît o față mascînd un



mare gol. În realitate rezultă personajul unei duduie prostuțe de cartier, fără șarm, maniere sau inteligență și deloc frumoasă. De la bun început. Fără o amorsă credibilă, povestea de dragoste e greu de declanșat în ochiul incredul al cititorului.

Dar, după cum spuneam, pentru Adrian Țion punctul de interes se află în altă parte. El își concepe romanul ca pe o stampă imensă pe care nu face decît să brodeze scene. E atît de absorbit de această aplecare adeseori redundantă asupra detaliilor întoarse pe toate părțile, încît nu ezită să introducă un personaj surprinzător - ulcerul lui Alin Deleanu. Jucînd rolul unui *raisonneur*, acesta are vocea tăioasă și concretă a pragmatismului. Este personajul care taie descrierile în bucățele și care oprește elanul verbal. Ulcerul are comportamentul uman cel mai verosimil dintre personaje.

Cuvîntul cheie al lecturii romanului este descriptivismul. Romancierul pare să refuleze pornirile de sinteză și analiză ale criticului, favorizînd o lungă și laborioasă muncă de instaurare a lumii ficționale proprii. Scenele, în care acțiunea e întotdeauna redusă și inferioară ca impact descriptiv, oferă prilejul de a degusta un spectacol în care autorul se plasează mai mult în postura unui pictor sau a unui regizor. *Ieșirea în decor* nu este un roman pentru orice gusturi și este o apariție inedită în acest moment în literatura noastră. Pe de altă parte, pentru un cititor avizat se poate constitui într-o lectură spectaculoasă, de atmosferă. Adrian Țion surprinde în postură de prozator, și o face într-un mod plăcut.

arte & investigații

Artiștii în fața furtunii politice (III)

Vasile Radu

Administrația sovietică în România

Rușii - care ocupaseră țara - aveau deplină libertate de mișcare pe teritoriul eliberat, României nerecunoscându-i-se calitatea de țară co-beligerantă în războiul anti-hitlerist și fiind tratată ca o țară învinsă. Se înființa o *Comisie Aliată de Control*, urmărind aplicarea Armistițiului cu România din care făceau parte reprezentanții Marilor Puteri, acestea asistând doar la politica activă de sovietizare a țării, la exploatarea resurselor materiale și umane la care se dedau trupele de ocupație. Dar, lucrul cel mai important care era câștigat era promisiunea că Transilvania va reveni României după eliberarea ei. Instalarea guvernului Sănătescu I, după arestarea lui Antonescu, presupunea, în viziunea autorităților politice românești, reorganizarea teritoriului și refacerea unui sistem al administrației politice care să asigure crearea unui climat liber pentru alegerile care vor urma. Toate încercările de a instala administrația românească pe teritoriile de dincolo de munți, din Transilvania, vor fi obstrucționate de armatele rusești care constituie Comandamente locale în spatele frontului, predispușe, prin orice mijloace, să împiedice administrația românească să se manifeste. Situația era mult mai dramatică pe teritoriul Ardealului de Nord eliberat de trupele române.

Tentativele de introducere ale administrației românești pe teritoriul eliberat

Conform prerogativelor Guvernului Sănătescu date prin Legea 487 din 10 octombrie 1944 se înființa *Comisariatul Român pentru Administrarea regiunilor eliberate*, cu atribuții de „guvern teritorial” condus de un înalt comisar cu sediul la Cluj. Șeful acestuia era dr. Ionel Pop, iar secretarul general Vasile Barbu. S-a constituit un *Comitet de Administrare a Ardealului de Nord* din care făceau parte dr. Emil Hațieganu, dr. Petru Groza, dr. Sabin Samuilă, dr. Theodor Roxin, dr. Liviu Pop, Valer Ghircioașu, Simion Nemeș și Iosif Jumanca. Acest Comitet creează noi instanțe de judecată, anulează taxele și impozitele vechii administrații, rezolvă problemele curente - privind locuințele și aprovizionarea cu alimente - ale locuitorilor.

Comandamentul local sovietic ignoră pur și simplu această autoritate a statului român și inițiază contacte cu sindicatele, cu reprezentanții Partidului Comunist din România, ai Partidului Social-Democrat, cu diferite personalități locale, instalându-i, cu de la sine putere, primar pe Tudor Bugnariu, personalitate publică de orientare comunistă, și vice-primar pe János Demeter, numindu-i la instituția prefecturii ca prefect pe Teofil Vescan - comunist, iar ca vice-prefect pe Ludovic Csongor. Poliția era condusă de Virgil Salvan, Géza Pusztai, Nicolae Pojghi.

Prin Legea din 22 septembrie 1944, foștii funcționari sunt reprimiți în posturile ocupate anterior de ocupația horthystă, se înființează gărziile cetățenești cu misiunea de a preveni conflictele interetnice care s-ar putea declanșa între cetățeni, fiind create circumscripții locale din reprezentanți locali care eliberează certificate de pauperitate pentru cetățenii săraci; se refac inventarele de moștenire pentru cei jefuiți, se iau măsuri de protecție socială și de apărare patriotică. În toată activitatea de reorganizare a teritoriului, după retragerea autorităților horthyste, la 11 noiembrie 1944, Comandamentul sovietic, apreciind că situația este instabilă la Cluj și în Ardealul de

Nord, reintroduce administrația sovietică, rușii conducând prin favoriții lor, reprezentanți ai Partidului Comunist din România, și aliații acestora din Blocul Național Democrat.

Comandamentul Armatei Roșii, argumentând că administrația românească nu poate asigura liniștea locuitorilor și dizolvând organisme administrative românești nou create, înființează *Consiliul Municipal Provizoriu* pentru restabilirea ordinii în județ, condus de consilierul eparhial Laurențiu Curea și format din dr. Adalbert Baráth, Virgil Băliban, Iosif Belabay, Pavel Bodea, Gheorghe Bortnyik, Francis Bruder, Ioan Costea, Ștefan Dan, Francisc Deak, Romulus Hatos, Hedviga Medrea, Oliviu Mureșan, Nicolae Pojghi, Gheorghe Russu, Dezideriu Salak, Virgil Scridon, Francisc Tarkanyi, Ștefan Zagoni-Szabo.

Comitetul pentru Administrarea Ardealului de Nord avea un Comitet Executiv format din 6 maghiari, 4 români și un evreu, fiind condus de Ludovic Jordaky și Teofil Vescan, iar printre membri se aflau Tudor Bugnariu, Burner Ferenc, Demeter János și Nicolae Goldberger. Se mai înființează ca organism politic un *Comitet pentru Eliberarea Ardealului de Nord* din care făceau parte reprezentanți ai Partidului Comunist din România, ai Partidului Social Democrat, ai Frontului Plugarilor, ai Blocului Intelectualilor Democrați



Kovács Zoltán - *Înmormântare*, arhiva Muzeului Național de Artă Contemporană, București

Români, ai Sindicatelor Unite, ai Grupării Evreiești Antifasciste, cu scopul de a aplica ordinea publică și de a asigura funcționarea Armistițiului, precum și pentru pedepsirea criminalilor de război. Întreaga activitate era condusă de prefect prin Ordonanțe, iar peste tot au fost numiți ofițeri ai armatei sovietice cu rolul de a supraveghea aplicarea Convenției de Armistițiu.

Explicația acestei schimbări atât de bruște o va da ceva mai târziu Gheorghe Gheorghiu-Dej, în ședința din 24 ianuarie 1945 a Frontului Național Democrat, motivând aceste schimbări ca rezultat al atitudinii sovieticilor contrariați de activitatea subversivă a partidelor istorice, și mai ales a lui Iuliu Maniu. Particularitatea acestor vremuri tulburi consta în aceea că, în paralel, funcționau atât noile legi ale administrației nou create, cât și vechile legi din vremea ocupației maghiare. S-a încercat chiar crearea unei „republici autonome”, desfășurându-se o acerbă luptă de afirmare politică printre reprezentanții celor câteva naționalități care alcătuiau populația orașului. În timp ce populația românească era timorată de tutela sovietică, fiind mai conservatoare în exprimarea unor atitudini politice noi, maghiarii și evreii au îmbrățișat cu mult elan convingerile comuniste pentru a-și asigura un loc privilegiat în sistemul puterii locale.

Partidele istorice românești erau în continuare în ile-



Marius Bunescu - *Casa Scânteii*, arhiva Muzeului Național de Artă Contemporană, București

galitate, iar, pe de altă parte, comuniștii au purces la o asiduă activitate politică, organizând „celule de partid” în fabricile și instituțiile locale, începând cu luna octombrie a anului 1944. Se constituie Comitetele regionale de partid și Comitetele Municipale de partid ale Partidului Comunist din România. Populația maghiară din Transilvania s-a grupat în organizația *Uniunea Populară Maghiară*, partid maghiar cu vederi iredentiste, cerând autonomia Transilvaniei și revenirea acesteia la Ungaria, *Uniunea* fiind condusă de Bánffy Miklós, Mikó Imre, Szász Pál și MADOSZ (Uniunea Oamenilor Muncii Maghiari din România), organizație înființată la 22 octombrie 1944, cerând, de asemenea, autonomia Transilvaniei, dar sub tutela comuniștilor, conducătorii lor, printre care se numărau Kós Károly, Szabédy László, Jankó Elemér, Nagy Lajos, colaborând cu reprezentanții Partidului Comunist din România, ca entitate subiacentă a Internaționalei Comuniste. Din 21 octombrie 1944 își afirmă identitatea și *Comunitatea Națională a Evreilor*, condusă de rabinul Moses Rosen, fiind constituit și un *Curatoriu General Evreiesc* - care avea rolul de a recupera averile confiscate de horthyști și de a-i ajuta pe supraviețuitorii lagărelor de exterminare care vor reveni la Cluj după eliberarea lor de către trupele aliate, la 7 martie 1945.

Artiștii maghiari din Ardeal între interese etnice și câștiguri politice

După evacuarea la Szombathely a Universității Maghiare, se pune din nou problema - prin personalități locale ca Edgar Balogh și Dr. Miskolezy - a reînființării învățământului universitar maghiar. Prin Ordonanța prefectului din ianuarie 1945 se desființează autonomia universitară și se formează o comisie mixtă din trei persoane care vor crea un proiect al noii Universități de Stat. Învățământul artistic de stat fusese desființat la Cluj în anul 1933, din pricina lipsei de subvenții din partea statului român, și mutat la Timișoara, unde a funcționat până în anul 1940.

Administrația sovietică este în cele din urmă înlăturată abia după cucerirea puterii politice de către comuniștii și instalarea Guvernului dr. Petru Groza, la 6 martie 1945. Printr-o scrisoare adresată guvernului sovietic - la 8 martie 1945 - dr. Petru Groza solicită reintroducerea administrației românești în Transilvania, dar transferul puterii durează până în cursul lunii iulie, nelipsind încercările de opoziție etnică și ostilitatea vechilor guvernuranți. Potrivit angajamentelor guvernului român față de aliați, învățământul artistic trebuia să se desfășoare în limba maghiară, asigurând studenților din această etnie condiții depline formării lor profesionale. Statul se angajează să susțină un învățământ artistic de stat, ceea ce face să dispară celelalte școli private





de artă, începând paralel o agresivă campanie de impunere a artei realiste, proprie sistemului sovietic.

Prima instituție nou creată urmărind introducerea artei proletcultiste în sistemul de învățământ superior din România a fost *Institutul Maghiar de Artă* cu sediul la Cluj-Napoca. Celelalte școli superioare de artă din București și Iași au fost transformate mai greu în oficine ale proletcultismului, datorită continuității tradiției interbelice și prezenței unor artiști consacrați ca profesori, fie că era vorba despre Ion Irimescu și Corneliu Baba - la Iași, Camil Ressu, Alexandru Cicurencu, Nicolae Dărăscu, etc. - la București.

La Cluj, situația era oarecum specială în urma evenimentelor istorice nefericite ale mutării vechii Școli de Arte Frumoase din acest oraș la Timișoara, de unde nu a mai revenit după război, și datorită faptului că Dictatul de la Viena a alipit partea de nord a Ardealului Ungariei. Dacă până în 1940 comunitatea artistică a trăit o epocă de solidaritate socială și artistică, Dictatul a despărțit destinele și a provocat suferințe multor artiști, o dată - prin exilul impus, apoi - prin pretențiile iredentiste ale noilor stăpâni. Comunitatea de idealuri, convingerile estetice comune s-au destrămat ca fumul sub bătaia aprigă a crivățului. O parte a artiștilor maghiari au colaborat din plin cu autoritățile horthyste, exercând cu frenezia arta „la comandă” pe care o vor îmbrățișa apoi, și după război, după impunerea modelului sovietic.

Dacă pictori precum Thorma János, Tóth Gyula, Ács Ferencz, Szöny István, Nagy Imre, Nagy István, Kós Károly au avut o contribuție importantă la arta de propagandă și de război din anii 1940-1944, alți artiști, tineri în epocă - educați în mediul artistic românesc de la București (Andrásy Zoltán, Bene József, Abodi Nagy Béla, Kovács Zoltán), Cluj (Mohi Sándor, Fülöp Andor Antal), sau Baia Mare (Inczé János Dés, Balász Péter, etc.) - au constituit nucleul de bază al primei școli de stat constituită pentru a propovădui arta proletcultistă. În inima Transilvaniei, la Cluj, imediat după eliberarea orașului, dănuia o situație specială datorată dorinței noii administrații sovietice de a obține maximum de profit din noile relații cu România, apreciată ca o țară învinsă. Astfel, pretextând pericolul unor tulburări interetnice majore, administrația românească a fost împiedicată să aplice jurisdicția sa națională, oferind mediilor maghiare iredentiste ocazia de a spera, după eliberarea Ungariei de către armatele sovietice și românești, la repararea paradoxală a eșecurilor istorice rezultate din Primul Război Mondial (1914-1918) când, după o înfrângere, nu după o victorie, Ungaria suferise „nedreptatea” păcii de la Trianon (1921).

Confuzia persistentă din punct de vedere politic este alimentată chiar de la București, unde Directorul în Ministerul Artelor - Mihail Ralea - aprobă constituirea unui *Inspectorat pentru problemele minorităților conlocuitoare din Transilvania*, sub conducere maghiară, un prim și nefericit pas spre autodeterminare etnică locală. Prima grijă a acestui Inspectorat a fost crearea unui sistem de învățământ maghiar, dar care să cuprindă și profesori și studenți români - cu siguranță, o opțiune impusă.

religie

philosophia christiana

A crede, a nu crede

Nicolae Turcan

„A crede că mai credem” (*Credere di credere*) este un titlu paradoxal care-i aparține filosofului postmodern Gianni Vattimo. Felul în care această expresie angajează atât credința, cât și necredința amintește de un cuvânt din Evanghelie pe care Nicolae Steinhardt îl aducea drept argument pentru caracterului dumnezeiesc al evangheliilor: „Cred, Doamne! Ajută necredinței mele” (Mc 9, 24). În ambele expresii verbul „a crede” are două sensuri opuse: mai întâi, atunci când exprimă certitudinea este vorba despre verbul credinței, ca în expresia „Cred într-unul Dumnezeu...”; în al doilea rând, același verb are tocmai înțelesul contrar, acela de incertitudine, de nesiguranță, ca în expresia: „Cred că mâine va fi vreme frumoasă (dar nu sunt sigur)”. Deși pun împreună cele două sensuri antitetice, între ideile filosofului postmodern și hermeneutica episodului evanghelic diferențele nu se lasă așteptate.

Pentru Vattimo acest răspuns are la bază un episod biografic: vorbind la un telefon public, în mijlocul zgomotului străzii, cu un bătrân profesor de filosofie, credincios fervent, acesta îl întreabă dacă mai crede în Dumnezeu. Vattimo răspunde spontan: „Ei bine, cred că încă mai cred”. Paradoxul expresiei „*credere di credere*” exprimă o ambiguitate considerată pentru lumea contemporană simptomatică. Certitudinea credinței vine abia în al doilea rând, anunțată de nesiguranța incertitudinii, ceea ce dezvăluie că, de fapt, credința este în mod fundamental o formă de necredință. În postmodernitate nu se mai poate crede fără rest, fiindcă marile metanarațiuni au dispărut, ci mai e cu puțință doar emiterea unei posibilități de a crede. Fundamental în această atitudine este scepticismul, asemănător, de altfel, cu scepticismul raționalist al modernității. Rămâne ceva din necesitatea de a ne îndoii de toate lucrurile, asemenea lui Descartes, pentru a putea ajunge, prin rațiunea autonomă, la certitudine. Intențiile îndoielii nu sunt aceleași, pentru forma de credință propusă de Vattimo, în primul rând pentru că îndoiala nu este metodică, ci spontană, și în al doilea rând fiindcă nicio certitudine nu se mai poate prezenta pe sine drept absolută în epoca sfârșitului metafizicii, când hermeneuticile credinței pot prolifera într-un multiplu indiferent față de unu. Credința, atât cât mai rămâne, e doar una posibilă; ea nici nu angajează în vreun fel religia instituționalizată - și de aici „creștinismul fără religie” -, nici nu se transformă în violență la adresa alterității religioase, dar nici nu resimte necesitatea unui teren ferm sub picioare. Dumnezeu însuși acceptă această aventură care i se pare lui Vattimo în perfect acord cu kenoza întrupării divine: micșorându-se pe Sine pentru a deveni om, El se micșorează continuu în istorie până într-acolo încât creștinismul împlinit prin secularizare nu mai are nevoie decât de virtutea carității. „Certitudinea” credinței poate fi negociată de procesul secularizării, ca orice altă valoare provenită din tradiție - adevăr, dogmatică, morală -, dar caritatea rămâne punctul terminus, pe care secularizarea nu-l poate atinge. Argumentarea este, desigur, profund diferită de înțelegerea tradițională a credinței. Vattimo se apropie de un personaj dostoevskian, Stavroghin, despre care se spune că atunci când credea, nu credea că crede, iar când nu credea, nu credea că nu crede, în acord cu logica unui nihilism fundamental. Numai că filosoful postmodern manifestă un fel de nihilism slab. E ca și cum înainte de

a fi provocat de întrebarea „Mai credeți în Dumnezeu?”, această problemă ar fi rămas pentru mult timp în indiferență. Surpriza întrebării obligă la un răspuns rapid, iar acesta, pentru onestitatea rațiunii, îmbracă doar haina unei opinii ce ascunde în ea îndoiala și nicidecum nu se prezintă ca o certitudine a credinței. Descoperim aici o distanță pe care întrebarea asupra credinței proprii o deschide: este distanța față de ce nu era luat cu adevărat în considerare până la punerea întrebării, distanța uitării sau a indiferenței. Ea se explică prin relativismul hermeneutic practicat de Vattimo: chiar atunci când întrebarea credinței este pusă, e imposibil ca răspunsul să fie altcumva decât relativ. Privind lucrurile non-postmodern, această întrebare ar reclama o referință la adevăr. Credința religioasă s-a definit pe sine de-a lungul istoriei

într-un raport constant cu adevărul. În consecință, dacă în sintagma „a crede că mai credem” adevărul rămâne într-un relativism difuz, nici credința nu poate fi mai mult.

Cu totul altfel stau lucrurile în cazul tatălui din Evanghelie: pentru el lucrurile au fost tranșate de disperare. Sentimentul adânc al deznădejdiei la vederea fiului bolnav a deschis suficiente abisuri și probabil că fiecare dintre ele i-a îngânat teribila întrebare a credinței. Pentru cel ce cunoaște disperarea, distanța față de problema credinței este zero. Disperatul nu poate fi căldicel, ci doar rece sau fierbinte. Și cu toate acestea, chiar și într-un astfel de caz limită, chiar când rostește „Cred, Doamne!...”, necredința se insinuează. Cu totul altfel însă: ca spaima că ceva va fi rămas nespuns, că în afirmația radicală s-ar ascunde totuși o îndoială care ar putea distruge totul. Pentru cel disperat, acuratețea e importantă fiindcă adevărul e important. Doar adevărul poate vindeca, de aceea adaosul îndoielnic este forma ultimă de onestitate, smerenia care chiar de se teme de insuficiența credinței, știe că trebuie să păzească rigurozitatea adevărului. Credința este legată de adevăr într-o manieră non-relativistă. Să observăm textul care provoacă această mărturisire: „Iar Iisus a zis: de poți crede, toate sunt cu puțință celui ce crede” (Mc 9, 23). Este răspunsul dat la rugămintea tatălui de a-i vindeca fiul. Versetul admite posibilitatea necredinței, dar nu ca o formă a credinței: lucrurile sunt aici marcate foarte clar, credința este credință, și de aceea are eficacitate maximă, în timp ce necredința, în măsura în care rămâne astfel, rămâne și lipsită de putere împotriva răului. Credința slabă este slabă în fața răului, ceea ce nu s-ar putea spune despre slăbiciunea/kenoza Dumnezeului crucificat în măsura în care El este, totodată, și Omul înviat.

Chiar dacă această claritate și distincție, ca să vorbim cartezian, a liniei dintre credință și necredință aparține Dumnezeului-om, nu e mai puțin adevărat că ea este o chemare adresată tuturor oamenilor. Poate că dialectica dintre credință și necredință nu poate fi înlăturată, dozele prezenței fiecăreia variind de la un caz la altul, de la o persoană la alta. Dar mai rămâne oare posibilă eficacitatea credinței atunci când cade în câmpul lui „a crede că mai credem” sau slăbește și ea? Iar dacă slăbește, nu înseamnă - ca să-l parafrazăm pe Ivan Karamazov - că aproape totul e permis?

dezbateri & idei

Valoarea simbolurilor

Sergiu Gherghina

Ori de câte ori există o sărbătoare, în afara celor de inspirație religioasă deturnate de câțiva ani în direcție comercială, privesc reticent manifestările din România. De ce? Oamenii par să fi abandonat valoarea lor simbolistică și să fi uitat originea respectivelor evenimente. Problemele există nu doar la nivelul celor care le organizează și care de multe ori le utilizează drept pretexte pentru campanii electorale, popularizare sau apropiere de cetățeni prin intermediul banilor publici. Vinovați sunt și cei ce se mulțumesc să participe fără a privi dincolo de aspectele superficiale care li se oferă. Am dorit să ilustrez aceste elemente prin intermediul a trei exemple.

Primul dintre acestea este ziua de 1 Mai, sărbătorită cu mult fast încă din vremea regimului comunist. Obiceiurile dobândite în acea perioadă, când o astfel de zi era una dintre puținele oportunități de a evada din cenușul cotidian, s-au păstrat cu fidelitate până astăzi. Semnificația acestei zile, sărbătorite în mai multe state decât în cele fost comuniste, este a obținerii drepturilor de către muncitori. Acestea au fost rezultatul protestelor muncitorilor din Chicago, la finele secolului al XIX-lea (1884) care doreau reducerea zilei de muncă la opt ore. Aproximativ 80.000 de muncitori au mărșăluit, la îndemnul Federației Sindicatelor, pentru acest drept ale cărui costuri aveau să fie înscrise. Mulți muncitori și-au pierdut viața în confruntările de stradă cu forțele de poliție loiale industriașilor (din motive financiare). Astfel, simbolistica inițială a zilei de 1 Mai era comemorarea muncitorilor uciși în încercarea de a obține un drept de care oamenii din majoritatea statelor contemporane se bucură. Regimul comunist românesc scotea zeci de mii de muncitori în stradă pentru sărbători fastuoase, oferind impresia falsă că evenimentul se datorează exclusiv meritelor acestei ideologii. La acestea s-au adăugat efectul de socializare pe care îl aveau aceste manifestări și trecerea timpului. Consecința este vizibilă în prezent: o zi liberă caracterizată de consumul în aer liber de produse tradiționale alimentare (mici și cârnați) și alcoolice (preponderent bere). Aceste tendințe au fost accentuate de către aleșii locali, indiferent de apartenența politică, care organizau astfel de petreceri colective. Să nu uităm că odată la patru ani această sărbătoare coincide cu campania electorală pentru alegerile locale. Deși situația financiară a românilor este dificilă (acest articol este scris la câteva zile după anunțarea măsurilor de reducere a salariilor bugetarilor și a pensiilor), sunt unul dintre cei care cred că atenția publicului poate fi captată și prin alte mijloace decât cele materiale. Doar că nu s-a încercat suficient acest lucru. A fost nevoie de aproape două decenii pentru ca unele partide să își dea seama că nu aceasta este direcția de urmat. Dar și atunci când nu investesc în satisfacerea alegătorilor, gesturile au tentă politică (vezi acțiunile recente de protest ale PSD, organizate la 1 Mai). Nimic din simbolul sărbătorii nu este păstrat.

Cel de-al doilea exemplu este reprezentat de o sărbătoare recent adoptată, odată cu aderarea la Uniunea Europeană (UE). Este vorba despre Ziua Europei, sărbătorită pe 9 mai. Aceasta marchează începuturile UE de astăzi prin crearea unei comunități care avea drept piloni Franța și Germania.

La acea dată, în 1950, Robert Schuman, citea proclamația prin care expunea celorlalți proiectul său european. Ziua coincide cu un alt moment istoric pentru Europa: în 1945 avea să se termine cel de-al Doilea Război Mondial pentru această parte a lumii. Deși Germania capitulase pe 8 mai, datorită diferenței de fus orar față de URSS ziua de 9 mai a fost declarată de aceștia din urmă drept zi oficială a încheierii conflictului. Relativ nouă, sărbătoarea a început să capete dimensiunile consumériste amintite în precedentul paragraf doar de puțin timp. A început și ea să fie utilizată pentru vizibilitatea organizatorilor și să se discute în termeni financiari. Concertele și mini-suetele organizate în parcuri de municipalități sunt depășite de mult mai popularele grătare și lichide cu conținut alcoolic. De exemplu, în Sectorul 2 din București se sărbătorește cu sarmale și vin, iar primarii din sectoarele 1, 4 și 5 au declarat că nu vor organiza nimic deoarece au alte priorități bugetare. La asta se rezumă un eveniment cu valoare de simbol: prioritate bugetară. Ideea inițială nu mai are valoare, important este ce produce imagine pozitivă pentru cât mai mulți dintre cetățeni. Europeanii sărbătorească fără fast și cheltuială această zi (există exemple numeroase în Franța, Belgia, chiar și Anglia), dar o fac mereu cu gândul la simbolistică, fără a neglija ce a însemnat această zi. Totuși, dacă tot dorim investirea unor fonduri pentru sărbătorire, de ce să nu o facem altfel. Să ne imaginăm că banii cheltuiți pentru stomacul alegătorilor ar fi direcționați către educație. Concursurile pe teme europene organizate actualmente de unele instituții de învățământ sunt răsplătite rareori cu premii pentru elevii și studenții câștigători. Dacă ar exista și fonduri nu doar interesul ar spori semnificativ, ci și calitatea lor (sau poate ar interveni corupția, după tradiționalul comportament). Însă, cu siguranță s-ar păstra spiritul acestei zile mult mai bine decât se întâmplă în prezent.

Ultimul exemplu aduce și primele semne de schimbare perceptibile la nivelul atitudinii populației. Ziua noastră națională nu are fastul celei din Franța, dar nici consumerismul accentuat al celei din Statele Unite ale Americii. Este o combinație

de comemorare a victimelor Primului Război Mondial și a eforturilor pentru unire cu impulsurile contemporane de a sărbători fastuos. În urmă cu câteva luni scriam în aceeași revistă despre pericolul politizării excesive a unor astfel de evenimente. Atitudinea multor cetățeni care blamează încercarea aleșilor de a maximiza acest moment emoțional nu mă face decât să sper că simbolurile acestuia nu vor fi date uitării. Principalul impediment pentru o sărbătorire reușită mi se pare automatismul generat, tiparul după care se fac mereu lucrurile la 1 decembrie. Coroanele se depun cu sunet de fanfară și prezența autorităților, discursurile sunt mai mereu fade și monotone, cei din audiență sunt de foarte multe ori pasivi la eveniment. Pentru a explica ce vreau să spun prin această ultimă afirmație iau exemplul unei alte țări europene. Pe 4 mai, în fiecare an, la orele 20.00, olandezii păstrează două minute de tăcere în memoria victimelor celui de-al Doilea Război Mondial. Toți respectă acest lucru, trenurile se opresc pentru două minute, uneori și mașinile pe autostradă, nimic nu se transmite la televizor în afara acelor două minute de tăcere. Mulți dintre cei ce au pierdut cunoscuți în război depun flori. Dar nimic mai mult. Nu este nimic fastuos, ci este implicare activă a oamenilor. Aceasta din urmă are menirea de a păstra valoarea momentului și simbolul său. Mi-ar plăcea să văd astfel de gesturi în România.

Sunt puține lucruri care merită aprecierea noastră continuă și păstrarea simbolisticii. Fundamental este să ne asigurăm că valoarea acestora rămâne integră, nepătată de direcțiile în care evoluează societatea. Din păcate, simboluri se pierd continuu. Dacă din exemplele de mai sus cel mai puțin problematic era cel legat de 1 decembrie, aceasta se datorează în principal faptului că este sărbătoarea ce aparține exclusiv popoului român, este ceea ce ne leagă. Dar însemnătatea sa nu este de multe ori vizibilă chiar dacă fiecare simte ceva special. Dacă nu apreciem celelalte evenimente, de ce să le sărbătorim? Dacă le sărbătorim, de ce nu le menținem sensul inițial? În funcție de răspunsurile la aceste întrebări variază atitudinile și comportamentele noastre.



Andor Kömives

Diagnoza ca gen al discursului filosofic

(Urmare din pagina 8)

semnificativ, erudiția și că abia în cele apărute mai târziu în istoria domeniului aceasta este prezentă, culminând în filosofia de sistem.

Lucrurile se complică însă la o analiză aprofundată și de finețe, pentru că în chiar filosofia de dialog, în cea socratică este implicată anamneza, după cum în filosofia de sistem este prezentă gândirea poetică. Mai mult decât atât, istoria ne-a dus până în postmodernitate spre recuperarea dialogului, a aforismului, a filosofiei poetice și a celei fragmentare, astfel încât teza unei superiorități și a unui mecanism de creștere și sporire a calității formelor filosofiei pe scara și în succesiunea istorică nu poate fi susținută. Avem de-a face mai degrabă cu o aplicare a tipului de personalitate filosofică în forma discursului decât cu o determinare dinspre paradigme social-istorice sau spirituale a acestei forme. Această observație vine să susțină gândul unei autonomii specifice a filosofiei față de aceste paradigme social-istorice pe care ea mai degrabă le configurează în diagnoze și le influențează prin idei-forță, idei-acțiune, decât le suportă.

Tabloul prezentat de Andrei Marga este unul ce pare exhaustiv însă, după cum afirmă Karl Jaspers, conștientizarea unei probleme este doar primul pas în depășirea ei. Odată schițat, tabloul poate fi îmbogățit creativ.

În anul 2008 Andrei Marga a publicat lucrarea *Diagnoze* propunând un nou gen filosofic și un tip de discurs pe care îl vom analiza succint în cele ce urmează. Consecvent gândului că filosofia se înalță din dramele, dilemele lumii trăite, ale vieții umane, și oricât de formalizată este, ea trebuie să rămână traducibilă în limbajul curent, Andrei Marga face o radiografie complexă a lumii actuale pe palierele ei semnificative într-un tip de discurs care are de a face cu articolul, recenziile, studiul sau eseul filosofic dar se dovedește a fi altceva prin algoritmul construcției discursului și prin adaosul proiectiv, vizionar. Dacă ar fi să încadrăm lucrarea în tipurile de a concepe și elabora filosofia în contemporaneitate prezente în tabloul pe care chiar Andrei Marga l-a schițat, lucrarea s-ar înscrie la confluența dintre *filosofia ca imagine a lumii obiective și filosofia ca raționalizare a istoriei*.

Diagnoza este o formă a discursului ideatic - filosofic care are pretenția de a rezuma principal datele unui domeniu - societate, cultură, filosofie, istorie, teologie, învățământ universitar, sport, politică etc. - utilizând atât tehnicile sintezei filosofice cât și un set de argumente intuitiv-concrete care sprijină demersul teoretic. Ea se obligă să conțină informație actuală și suficientă, atât în extensiune cât și în intensiune, astfel încât domeniul vizat să fie bine acoperit din acest punct de vedere. O colecție de astfel de sinteze ne pune în fața unei desfășurări de anvergură care izbutește în mare măsură să dea reperele lumii în care trăim. Astfel, diagnozele lui Andrei Marga ne conduc pas cu pas spre o imagine cuprinzătoare a lumii actuale, chiar dacă demersul formal-discursiv nu este cel al filosofiei clasice descris cel mai bine în modernitate de sistematica hegeliană.

Subsumând lucrarea sa definiției filosofiei drept conștiință a timpului ei, Andrei Marga este îndreptat să „nu este posibilă filosofia întregă a timpului nostru câtă vreme însăși posibilitatea totalizării experienței este pusă în discuție”⁵ așa că abandonează modul sistematic al discursului de sorginte hegeliană și preferă să ofere o totalitate de totalități sau o colecție de sinteze care au menirea de a pregăti o ulterioară sinteză sistematică.

Diagnoza are pretenția de a configura o paradigmă adică “o constelație de convingeri, valori, metode în lăuntrul căreia se formulează întrebări și elaborează răspunsuri”⁶ construită conform

unei axiome, pe baza unui principiu unificator. Astfel, de pildă, în domeniul societății și a vieții sociale Andrei Marga distinge și afirmă diagnoze ca “societatea rațiunii cinice” - Sloterdijk, „era vidului” - Lipovetsky, „societatea postmodernă” - Lyotard, „societatea asimetrică” - Coleman, „societatea transparentă” - Vattimo, „societatea cinică” - Goldfarb, „societatea informației”, „societatea cunoașterii”, „societatea postseculară” - Eder și Habermas, „societatea minciunii” - Reihard, societatea riscului și altele. Efortul este acela de a surprinde atitudinile cele mai semnificative din ultimele două decenii și de a aduce actualitatea gândirii universale pe terenul filosofiei românești.

Din punct de vedere al funcțiilor acestui tip de discurs, pe lângă misiunea sincronizării cultural-ideatice, diagnozele lui Marga își propun să ajute la conștientizarea publică a situației lumii în care trăim și să se adauge cu rețete și soluții care să ajute la efectuarea corecțiilor și ajustărilor necesare. Pornind de la asumția că “viața noastră depinde de acuratețea vorbirii și de rigoarea gândirii”⁷ filosoful aduce contribuții remarcabile la configurarea datelor lumii în care trăim și la configurarea unor direcții de prefacere dezirabilă a acesteia.

În diagnoza pe care o face crizei actuale, Andrei Marga punctează reperele acesteia și îl subliniază pe cel mai important: degradarea administrației și a vieții publice din România. Cauzele acestei situații sunt - în opinia autorului - patru și ele contribuie corelat la crearea și întreținerea crizei: nepriceperea administrativă, politizarea excesivă, profesionalismul lacunar, disprețul moralei. După detalierea și exemplificarea concretă a acestor factori generatori de neajunsuri sociale și economice, Andrei Marga oferă, pe patru direcții, remediile care constau în: informarea corectă și dezbaterea argumentativă în viața publică, trecerea de la interesul privat la interesul public și promovarea acestuia în decizii administrative, de-formalizarea democrației și transformarea ei în mod de viață, instituirea unor forme de educație favorabile argumentărilor, interesului public și democrației ca formă de viață.

Andrei Marga încheie diagnoza crizei afirmând sintetic că “Pentru orice privire la rece este limpede că România are nevoie de o reorganizare a forțelor politice care-i imprimă direcția și, desigur, de noi energii care să vină din propria ei societate.”⁸ Conținutul ideatic aici angajat este, din punctul nostru de vedere, valid și sustenabil dar pe lângă asumțiile din conținut, din acest text transpare în mod evident - din punct de vedere formal, metafilosofic - *algoritmul* alcătuirii unei diagnoze: 1. enunțarea temei, 2. descrierea argumentată a stării de fapt și reliefaarea cauzelor care au generat situația indezirabilă 3. proiectarea remediilor și a direcțiilor de acțiune dezirabilă.

Pentru a dovedi că setul de argumente poate să fie îmbogățit considerabil și amploarea diagnozei poate să fie și alta, cu spor în demersul întemeierii și a puterii de convingere, Andrei Marga revine în 2009 cu o lucrare dedicată exclusiv crizei⁹. În prefața acesteia autorul arată explicit că diagnozele din volumul anterior au stat la baza dezvoltării lucrării și că volumul din 2008 și cel din 2009 sunt părți ale unui corp comun. Andrei Marga precizează că își asumă extinderea referințelor din programul său filosofic de conceptualizare a lumii în care trăim, angajând în lucrare nu doar perspectiva filosofică, ci și pe cea sociologică și economică pentru întregirea unei abordări globale a temei. Algoritmul care dă specificul diagnozei, mai sus amintit, rămâne însă scheletul pe care se construiește lucrarea și el este suficient de solid pentru a susține întreaga dezvoltare argumentativă.

Astfel, primul pas este cel al configurărilor și limpezirilor istoric-conceptuale asupra temei și termenilor care fac obiectul diagnozei.

Referințele istorice asupra crizei pornesc de la Hegel

cel care a avut “intuiția naturii criziale a societății moderne”, continuă cu Marx, (care este criticat cu argumente din Cardinalul Ratzinger, Jacques Attali, John Micklethwait, Adrian Wooldridge și ale autorului, care completează radiografia erorilor marxismului în aproximarea mecanismelor socialului și ale crizei) Stiglitz și Krugman, care au analize convingătoare și pertinente asupra temei. Modernitatea este investigată cu instrumentele cercetătorului atent și concluzia este aceea că nici Hegel, nici Marx și nici Weber nu au avut o poziție adecvată și completă în privința crizei. Jurgen Habermas abia este cel care având la dispoziție o altă teorie asupra modernității târzie a reușit să surprindă adecvat mecanismele acesteia pe palierele economiei, raționalității, legitimității și motivației cărora Andrei Marga le adaugă pentru completitudine și specificitate est-europeană palierul administrativ, cel al identității culturale și cel al crizei creativității. Investigația filosofică asupra definirii și configurării temei continuă cu abordări cum sunt cea utopică a lui Paul Krugman și cea neoclastică a lui John Kenneth Galbraith.

Un capitol special este dedicat noilor abordări ale crizei, care le actualizează sau infirmă pe cele ale modernității. Covârșitoare este informația pe care autorul o vehiculează, efortul de sincronizare cu cele mai noi teorii și abordări ale temei crizei în plan universal.

Radiografia crizei românești ocupă și ea un spațiu privilegiat fiindu-i destinată partea a treia a lucrării care se referă la istoria crizelor din România și la natura lor ajungând până ca criza acestor ani, la criza contemporaneității.

Al doilea pas este cel al surprinderii mecanismelor concrete de acțiune a crizei și de exemplificare a cauzelor ce au dus la instalarea ei dintre acestea cele mai semnificative fiind coruperea regulilor și prezența corupției administrative, incompetența liderilor și a funcționarilor administrativi, criza reformelor educaționale.

Al treilea pas pe care îl face autorul în ampla sa diagnoză a crizei este cel al figurării remediilor și soluțiilor specifice și actuale pentru depășirea crizei în România. Mai întâi, el arată necesitatea instituirii unei relații adecvate între cultură și economie printr-un management competitiv conform principiului legăturii culturii cu piața. Autorul adresează “un îndemn la înțelegerea matură a pieței ca și cultură. Nu trăim deloc astăzi într-o lume dezlegată de cultură ci într-o lume dependentă de cultură”¹⁰ astfel încât liderii trebuie să fie unii autentici și conștienți de misiunea lor. Celelalte remedii sunt cele deja amintite și care se cer mereu repetate până vor deveni acțiuni eficiente în societatea românească: informarea corectă și dezbaterea argumentativă în viața publică, trecerea de la interesul privat la interesul public și promovarea acestuia în decizii administrative, de-formalizarea democrației și transformarea ei în mod de viață, instituirea unor forme de educație favorabile argumentărilor, interesului public și democrației ca formă de viață.

Note:

1. Andrei Marga, *Introducere în metodologia și argumentarea filosofică*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1992, pg. 24
2. idem, pg. 35 și urm.
3. ibidem, pg. 36
4. ibidem, pg. 44-45
5. Andrei Marga, *Diagnoze*, Ed. Eikon, Cluj Napoca, 2008, pg. 546
6. Andrei Marga, *Filosofia unificării europene*, Ed. Fundației pentru Studii europene, Cluj Napoca, 2006, pg. 9
7. Andrei Marga, *Diagnoze*, Ed. Eikon, Cluj Napoca, 2008, pg. 11
8. idem, pg. 324
9. Andrei Marga, *Criza și după criză*, Ed. Eikon, Cluj Napoca, 2009
10. idem, pg. 133

Régis Burnet

Invazia apocrifelor

Thrillere polițiste hotărâte să descopere vreun misterios evanghelist ascuns, site-uri Internet care laudă meritele *Evangheliei Mariei* sau *Evangheliei după Filip*, reviste săptămânale pentru marele public cu titluri despre „misterul apocrif”: textele apocrife au fără îndoială succes. Acum câteva zeci de ani, aceste texte erau cu toate acestea aproape necunoscute, rezervate unui număr limitat de specialiști care stăpâneau limba coptă și siriacă, fiind înconjurate de oprobiul Bisericilor deoarece erau confundate, aproape în mod unanim, cu tratate eretice condamnate de Părinții Bisericii. Cum se explică faptul că de acum ele sunt în așa vogă?

Acest dosar o să vă ofere toate explicațiile. O să aflați de asemenea ce se știe despre autorii acestor texte ascunse: Toma, Iacob, Iuda și alții. O să vă ajute să înțelegeți de ce și cum, din această abundență literară, unele texte au fost reținute în canonul oficial și altele nu, de ce doar evangheliștii Matei, Marcu, Luca și Ioan constituie Noul Testament și ceilalți au fost marginalizați înainte de a fi dați uitării. O să vă arate ce revelează aceste documente despre credință și despre viața primelor comunități creștine și cum, după exemplul pogorării în Iad, a cărei relatare lipsește în *Evanghelii*, aceste texte și aceste influențe plurale au hrănit cu imagini pictorii și alți creatori, atât în Orient cât și în Occident.

Prima cauză a succesului textelor apocrife e într-adevăr destul de veche deoarece ea explică păstrarea *Protoevangheliei lui Iacob* sau a *Faptelor lui Pilat* din *Legenda de aur*: gustul pentru povești și pitoresc. Nu sunt puține textele care „nareză povești” și care satisfac dorința noastră „de a ști mai mult” despre personajele sau evenimentele care nu sunt prezente în textele canonice. Ați dori, să știți ce viață ducea Maria înainte să-l nască pe Iisus? Citiți *Evanghelia după pseudo-Matei*. Doriți, dimpotrivă, să cunoașteți continuarea vieții ei? Căutați mai degrabă corpusul de povești care descriu cum Fecioara a trecut la cele veșnice, cunoscut sub numele de *Adormirea*

Fecioarei Maria. Nu-i așa că demonii, dracii, spiritele morților exercită o fascinație pentru dumnea-voastră? Cufundați-vă în poveștile pogorării în Iad, o să găsiți acolo mai mult decât un singur detaliu savuros susceptibil de a vă hrăni imaginația. Apocrifele plac, deoarece ele completează „punctele albe” ale poveștilor canonice, înmulțesc detaliile savuroase, flatează copilașul avid de basme care moțăie chiar și în timpul severelor lecturi de texte grecești, copte sau siriace. E tocmai ce a înțeles France Quérel, când a publicat sub titlul *Evanghelii apocrife* (colecția „Points Sagesse”, editura Seuil, 1983), o selecție din textele cele mai savuroase care au cunoscut o foarte mare popularitate.

A doua motivație a succesului apocrifelor e faptul că în unele se regăsește perfect un mare număr de aspirații spirituale contemporane; e vorba de scrierile gnostice. Aceste texte, care se află la confluența gândirii creștine și câteodată iudaice, a speculațiilor neoplatoniciene și a religiilor orientale din Antichitate prezintă un număr de puncte comune. Toate descriu în fapt o lume imperfectă, creată de un demiurg cu lipsuri și câteodată vătămător, în care sufletele sunt închise ca într-o închisoare. Corpul însuși e o închisoare, clamează în cor gnosticii după celebrul joc de cuvinte *sōma séma* (trupul e un mormânt): încarcerat în acest sălaș al morții, captivat de seducțiile acestei lumi, sufletul moare, uitând de adevărata lui natură divină. Din fericire, un mesager al Binelui, pe care gnosticii creștini îl identifică cu Mântuitorul, vine și aduce cunoașterea (în greacă *gnōsis*) eliberând lumile: sufletele vor învia, vor recunoaște în ele natura divină, și se vor întoarce la Bine. Această propunere spirituală are cu ce să seducă epoca noastră. Oare nu se întemeiază ea pe respingerea tuturor instituțiilor și pe căutarea personală și individuală a mântuirii? Gnozele afirmă că în noi trebuie căutată natura divină. Nu predică ea grija de sine? Gnozele propun o „cale” pentru cultivarea sufletului și înfrânarea trupului. Nu începe ea să se îndoiască de baza societății pe

care o construiește, și care arată evidente slăbiciuni în domeniul ecologiei, dezvoltării, primatului economiei asupra tuturor celorlalte domenii de viață? Gnosticii predică o mare neîncredere față de lume, condusă de magistrați. Cu câteva adaptări, textele gnostice precum *Evanghelia Mariei*, *Evanghelia lui Filip*, *Pistis Sofia* apară un ideal democratic, antiraționalist și altermondialist puternic prezentabil și tocmai despre aceasta vorbesc manualele „new age”, site-urile Internet și grupurile gnostice precum „Biserica tomasiană” a lui Mar Didymos I, Biserica apostolică ioinită, pe care navigatorii curioși o să le descopere câteodată cu o lipsă totală de stupoare.

A treia motivație a succesului apocrifelor are aceeași origine ca și precedenta: respingerea instituțiilor, prezentate cel mai adesea ca instanțe totalitare, dornice de putere, fără morală și fără milă. Bisericile, și în primul rând Biserica catolică, cea mai centralizată dintre toate, oferă prospețimea acestei „teorii a complotului” care găsește în apocrife ocazia ideală de a hrăni o logică puțin paranoică. Reluând etimologia „apocrii” înseamnă „ascuns” - numeroase supoziții ale teoriei complotului invocă faptul că aceste texte conțin nenumărate adevăruri ascunse (foarte adesea de un Vatican sângeros și machiavelic) care stânenesc autoritățile religioase. Sunt deci prezentate ca și scrieri „autentice”, mărturiile „adevăratei Biserici” care traduc credința „adevărată” în Iisus și se opun cu totul scrierilor canonice, modificate, tăiate, adulterate de o Biserică care încearcă să exercite o conducere fără replică a sufletelor și vieților. Numeroase romane au ca intrigă redescoperirea unuia din aceste texte explozive, pentru care vicleni prelați și străluciți preoți asasini fac orice ca să-l recupereze înainte de a ajunge la urechile marelui public și ca să suprimă iremediabil vinovata lui influență asupra oamenilor.

A patra motivație e fără îndoială cea mai onorabilă, fiind cea apărută de acest număr din *Le Monde de la Bible*, la fel ca publicarea în colecția „Pléiade” a unui număr foarte mare de texte. Apocrifele sunt texte pasionante deoarece ne permit să confirmăm creștinismul primitiv drept un creștinism multiform, care exprimă atât particularități geografice (ne gândim la *Faptele lui Filip*, care descriu destinul acestui apostol regional din Frigia, sau mai bine *Ciclul Edesei*, redactat pentru exaltarea figurii tutelare a comunității siriace din acest oraș) cât și variante ideologice (precum scrierile gnostice) sau o grijă de a se adresa categoriilor populare (cea ce explică succesul evangheliilor despre Copilărie). Studiul apocrifelor ne permite astfel să reinviem teologia creștinilor de origine evreiască (*Evanghelia Ebioniților*, *Evanghelia Nazarinilor*), să percepem mai bine dezbaterile despre divinitatea lui Hristos, atitudinea față de lume, povara chestiunii sexualității, importanța obiceiurilor locale pe care fiecare comunitate încearcă să le păstreze. Studiul apocrifelor ne îngăduie astfel să cunoaștem și să înțelegem mai bine textele canonice și istoria Bisericii, ceea ce explică importanța pe care o au în epoca actuală pentru cercetători.

Articol publicat în *Le Monde de la Bible*, nr. 189, ianuarie-februarie 2010, p. 21-23.

Traducere din franceză de
Alexandra Roșca



Dorel Găină

flash meridian

Triptic

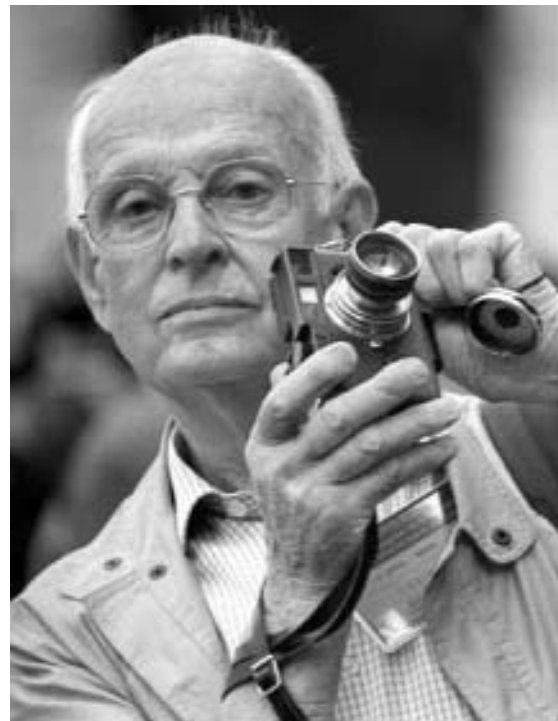
Virgil Stanciu

■ Colm Tóibín a câștigat premiul Costa (fostul Whitbread). Prozatorul irlandez, cunoscut românilor datorită cărții *The Master* (despre viața lui Henry James), tradusă la Polirom, a fost cam trecut cu vederea la premieri, deși este socotit unul dintre cei mai profesioniști autori ai Irlandei. Toamna trecută, Tóibín a fost inclus în lista lungă pentru Man Booker, dar nu a ajuns nici măcar printre ultimii șase nominalizați la premiul câștigat în final de Hilary Mantel. În 2004, *The Master* a pierdut Man Booker-ul în favoarea cărții *The Line of Beauty*, iar un alt roman al său, *The Blackwater Lightship*, a rămas pe lista scurtă, dar premiul și l-a adjudecat J. M. Coetzee. Tóibín a spus că e bucuros să câștige și că premiile literare contează. „Ele au o influență serioasă asupra a ceea ce editorii numesc vânzări, iar eu numesc cititori”, a declarat el. Noul său roman, *Brooklyn* (despre o tânără, Eilis Lacey, care emigrează la New York din Irlanda anilor 1950, se adaptează la noua ei viață, dar este forțată de împrejurări să se întoarcă acasă și să-și reia banala existență irlandeză) este scris în cheie minoră și povestește o viață banală, așa că romancierul nu se aștepta să fie evidențiat. Jonathan Yardley scrie în *The Washington Post* că tema romanului lui Tóibín este păstrarea identității naționale într-un mediu străin, concomitent cu străduințele eroinei de a deveni o americană autentică. Deși modest ca ambiție, *Brooklyn* are forță narativă și substanță. Proza este grațioasă, dar câtuși de puțin calofilă, personajele sunt credibile și interesante, dar recenzentul american se miră mai ales de autenticitatea cu care irlandezul reconstruiește Brooklyn-ul anilor cincizeci (Tóibín a trăit și predat, totuși, la New York, Washington și Princeton). Cu *Brooklyn*, Tóibín intră în zona tematică a lui William Trevor, mai remarcă Yardley.

■ Filmul argentinian care a câștigat Oscarul pentru cea mai bună realizare străină, *The Secret in Their Eyes* (Secretul din ochii lor) își are începuturile, ne asigură Larry Rohter în *The New York Times*, în tribunalele din Buenos Aires, unde scenaristul Eduardo Sacheri, totodată autorul romanului pe care se bazează pelicula, a petrecut cinci ani colecționând cazuri de injustiție crasă și înscenări. În 2005, regizorul Juan José Campanella, citind romanul, a văzut în el o șansă de a face un film noir cu oameni obișnuiți antrenați fără voia lor într-un șir de peripeții halucinante. Filmul este o poveste polițistă, dublată de una de iubire neîmpărtășită. Alternând scene din mijlocul anilor 1970 și de la sfârșitul anilor 1990, el se concentrează asupra relației dintre un investigator de obârșie socială umilă și patroana lui, o judecătoare cu idei feministe, în timp ce încearcă să elucideze un viol urmat de un asasinat. De regulă, când un film argentinian este plasat în deceniul opt al secolului trecut, acesta e un semn că atmosfera politică va influența intriga. În cazul de față, anchetatorii descoperă că forțe întunecate au preluat controlul sistemului judiciar chiar înainte de lovitură de palat din martie 1976, care a răsturnat guvernul peronist ales, aducând la putere junta militară. „Deosebit de interesant pentru mine”, a declarat actrița Soledad Villamil, interpreta judecătoarei Irene Menéndez Hastings, „a fost faptul că făceam un film plasat într-o perioadă puțin vizitată de literatură și cinema, cea

care a precedat dictatura. Lumea crede că violența a început în 1976, cu lovitură de stat, dar în realitate folosirea terorii instituționalizate a debutat mai devreme, în 1973, cu revenirea la putere a lui Perón.” Ricardo Darin a fost distribuit în rolul anchetatorului Esposito, din a cărui perspectivă este narată cea mai mare parte a poveștii. Actorul s-a specializat în a juca personaje aflate în crize existențiale sau care traversează perioade tulburi. „Pentru mine, e mai satisfăcător să interpretez oameni care se luptă pentru supraviețuire”, s-a confesat actorul. „Ei se situează mult mai aproape de viața reală decât câștigătorii”. Al treilea personaj important este alcoolicul Sandoval, asistentul judecătoarei. El este cel care își dă seama, înaintea protagoniștilor, că Benjamin și Irene se iubesc și tot el descoperă indiciul care elucidează enigma. În rolul lui poate fi văzut Guillermo Francella, cel mai popular actor de comedie al Argentinei. „Un personaj ideal”, consideră el. „Un bețiv ce pare cu capul în nori, dar în realitate este inteligent și are spirit de observație devenind la sfârșit, într-un sens, adevăratul erou al filmului.” Regizorul și actorii au trăit pe pielea lor perioada represivă a anilor 1970 și cunosc multe întâmplări adevărate, nenumărate persoane care au avut de suferit. Dar Soledad Villamil are cele mai vii amintiri: „Tata a fost troțchist, dar era membru al unui partid care nu s-a implicat în lupta armată. Ca urmare, familia mea era tot timpul în mișcare, dintr-un oraș în altul, iar copilăria mi-am petrecut-o în izolare, fiindcă nimeni nu trebuia să afle unde suntem.”

■ O expoziție retrospectivă Henri Cartier-Bresson s-a deschis la Museum of Modern Art (MoMA) din New York. „Un fotograf al cărui subiect a fost lumea întreagă”, își intitulează Holland Cotter articolul din *The New York Times* dedicat acestui „cetățean al lumii” care a colindat planeta cu aparatul de fotografiat în mână. Crescând la Paris, Cartier-Bresson avea ambiții artistice în anii 1920, când se număra printre suprarealiștii din jurul lui André Breton și se îmbiba cu idei politice de stânga și cu o estetică heterodoxă. La începutul deceniului următor, dându-și seama că are puține șanse de a deveni un pictor important, a schimbat penelul cu aparatul de fotografiat. Suprarealismul i-a influențat, însă, în mod evident, arta fotografică: instantaneele cu piețe albe de soare și nesfârșite ziduri de fabrică sunt De Chirico pur. Tot atunci, după ce studiasse imaginile realizate în Africa de un alt mare fotograf, Munkacs, Cartier-Bresson s-a dus și el pe continentul negru, apoi în Italia, Spania, Mexic, Statele Unite. Cariera sa propriu-zisă de fotoreporter a debutat în anii 1930 și s-a încheiat oficial cu trei decenii înainte de decesul survenit în 2000. În acest interval, el a fost în continuă



Henri Cartier-Bresson

mișcare, hașurând cinci continente cu traseele călătoriilor sale. În afară de inegalabila sa mobilitate, „copilul chipeș și rebel al unei familii din înalta burghezie franceză” avea și calitatea rară de a se împrieteni ușor cu oamenii și de a-și face o mulțime de relații. Se bătea, se pare, pe umăr cu multe notabilități culturale și politice ale vremii, printre care Nehru, Matisse, Jacqueline Kennedy, T. S. Eliot, Truman Capote, Georges Balanchine, Coco Chanel, Alberto Giacometti. Înarmat în permanență cu un aparat Leica, compact și subțire ca un pistol, Cartier-Bresson a fost un maestru al instantaneului fotografic, inventând, practic, fotojurnalismul. Se apropia, spune Cotter, de scena pe care dorea s-o immortalizeze cu o combinație de agerime și răbdare – cel mai important lucru era găsirea momentului propice pentru a apăsa pe declanșator. A fotografiat scene banale și evenimente mari. În prima categorie: un tânăr pe o bicicletă, îndrăgostiți îmbrățișați, femei arabe cu coșuri pline pe creștet, prostituate mexicane în gangurile caselor. Din cea de a doua: sfârșitul războiului în Germania în 1945 (Cartier-Bresson a petrecut doi ani într-un lagăr de prizonieri), atacul populației asupra băncilor din Shanghai din 1948, înainte ca orașul să cadă în mâna comuniștilor, sfârșitul Raj-ului în India, fotografiile ale lui Ghandi muribund și de la înmormântarea acestuia. Expoziția de la MoMA, intitulată „Henri Cartier-Bresson: The Modern Century” conține multe exponate de acest gen. Are treisprezece secțiuni, dar fotografiile nu sunt grupate cronologic, tocmai pentru a se evita comparația între primele și ultimele faze ale carierei. Melanjul cronologic ajută, crede columnistul american, și la crearea unui echilibru tonal între farmec și detașare. Interesant este că fotografii și-a socotit arta efemeră, simple imagini destinate publicării în presă, dar prin ele a realizat un comentariu imagistic al istoriei lumii pe parcursul a aproape trei sferturi de veac.

Știință și violoncel

Mări cu noi surprize (II)

Mircea Oprîță

Revenind la Indonezia și la rechinii ei, trebuie să spun că majoritatea speciilor subacvatice de aici, inclusiv cele nou descoperite, nu sunt din categoria celor abisale, ci își au „sălașul” în recifele de coral. Oamenii de știință au înregistrat peste 1.200 de specii de pești trăitori în mediul acesta, dintre care 23 de specii endemice. Cifrele atestă o diversitate cu adevărat remarcabilă pentru fauna locului, precum și o concentrare a pomenitei bogății subacvatice pe arii ce nu depășesc uneori un hectar. Iar fenomenul nu poate fi despărțit de faptul că înșiși coralii din zonă sunt prezenți la această panoramă a lumii vii prin sute de specii. Despre Marea Caraibelor se știe că reprezintă un veritabil paradis coralier, dar s-a constatat mai recent că paradisul acesta mult îndrăgit de turiști este de patru ori mai sărac decât ce ne oferă recifele indoneziane.

Un asemenea loc de profundă jubilație a biologiei marine nu poate exista fără echilibrele subtile manifestate într-un veritabil ecosistem. Ecosistemele din natură presupun stabilirea unui lanț trofic, dar și condiții menite să asigure proliferarea, evoluția tuturor speciilor participante la aceste complicate și, totodată, privilegiate reuniuni ale vieții de pe Pământ. Omul, cu doveditele-i abilități de a se amesteca în toate, și mai ales acolo de unde îi iese profit, interferează și el cu ecosistemul marin al Indoneziei. Din păcate, nu tocmai la modul înțelept. Destule specii sunt amenințate de exploatarea tot mai intensă a resurselor piscicole din recife, antrenate într-un proces industrial pe care toată lumea din zonă contează. Mai

grav este că pescarii locului nu se mai mulțumesc să opereze cu undița și cu năvodul, ci s-au datat la masive practici exterminatorii, operate cu dinamita. Exploziile de acest fel sunt atât de eficiente, încât, pe lângă peștii mari pe care îi scot comod la suprafață, distrug tot ce-i viu în jur, plevușcă frumos colorată, dar fără valoare comercială, puiet, ca să nu mai vorbim de celelalte specii acvatice dintr-un recif, crustacei, arici și stele de mare, holoturii – victimele „colaterale” ale unui mod de pescuit de-a dreptul criminal. Se distrug și coralii, suportul principal al ecosistemului. Cercetătorii veniți să descopere în profunzimea apelor și pe fundul mării specii noi mărturisesc că nu o singură dată le-a fost dat să audă, în recifele controlate de ei, asemenea explozii devastatoare.

Pe lângă pescuitul intensiv și fără o grijă reală pentru conservarea faunei recifelor (cea cunoscută sau abia în curs de revelare sub aspect științific), mai există un pericol grav ce amenință zona: poluarea cauzată de minele din vecinătate și de exploatarea forestieră. Poluarea nu e nici pe departe un risc fictiv, exagerat de ecologiști din interese propagandistice. Ea acționează *direct* asupra mediului în care se răspândește, otrăvind apele de o limpezime cristalină ale recifului, iar – pentru fauna ce trăiește în ele – ajungând în timp ceva mai lung la aceleași rezultate catastrofale pe care le obțin pescarii cu dinamită instantaneu. Pe de altă parte, poluarea acționează și *indirect*, prin faptul că produce dezechilibre periculoase în însuși echilibrul fragil care în mod normal menține sănătos și activ întreg ecosistemul.

Am la îndemână un exemplu convingător în acest sens, chiar dacă din altă parte a lumii. Însă ce s-a petrecut acolo se poate repeta și în alte puncte de pe glob, eventual altfel, dar tot cu consecințe grave. Delaware este unul dintre statele cele mai mici intrate sub dungile și stelele lui Union Jack. Poziția sa de coastă îi conferă o deschidere spre oceanul planetar prin golful creat de vărsarea fluviului Delaware în Atlantic. Nu există acolo recife de coral, dar există un ecosistem mai modest, bazat pe floră și faună acvatică locală. Faptul că sistemul pomenit e vulnerabil s-a dovedit cu puțin timp în urmă, când golfurile zonei au fost invadate de o algă străină de regiune, *Ceramium*, care tinde să elimine și să substituie masiv speciile caracteristice locului. Oamenii de știință implicați în studiul fenomenului ezită încă să lege prezența algei invadatoare de vreun factor anume: poluarea, schimbarea climatului general, alte tipuri de degradare a calității apei din golfuri. Până la explicațiile corecte rămân totuși temerile privind perspectivele imediate, cunoscut fiind faptul că așa ceva s-a mai întâmplat și în golfurile Indiei, tot cu niște alge uriașe și necunoscute înainte prin partea locului. Crescute în straturi compacte pe fundul mării și ajunse, cu fluxul, tot în straturi compacte pe plajă, ca putreziciuni, algel străine umpleau aerul cu duhoarea lor imposibilă și n-au putut fi făcute să bată în retragere decât printr-o penibilă și costisitoare campanie de cosire submarină.

În lipsa cumpătării și a înțelepciunii, n-ar fi de mirare ca aceia care dau acum cu dinamită prin paradisul recifelor să scoată curând, prin explozii disperate, doar alge putrede, amestecate cu ramuri moarte de coral.

Sport & cultură

Samaranch

Demostene Șofron

Despre *Marchizul Samaranch* s-a scris, se scrie și se vor mai scrie multe, foarte multe rânduri. Se scrie și se va scrie deoarece Juan Antonio Samaranch (Barcelona, 17 iulie 1920 – Barcelona 21 aprilie 2010), dincolo de controversele iscate în timpul mandatelor sale la președinția Comitetului Olimpic Internațional (1980 – ales pentru prima dată, Moscova; realegeri în 1989, 1993, 1997), va rămâne în memoria noastră afectivă, ca un deschizător de drumuri în mișcarea olimpică, omul și președintele care, citez din Nicolas Sarkozy, “a favorizat creșterea în putere a olimpismului, deschizându-l tuturor sportivilor și tuturor țărilor”. Practic, Samaranch lasă după douăzecișunu de ani de președinție CIO (1980 – 2001) o moștenire greu de egalat de cei care-i vor urma la conducere. Este o moștenire spirituală, este o moștenire material – financiară dacă vreți, câștiguri care trebuie nu numai menținute, ci și sporite de la un an la altul, de la o ediție a Jocurilor Olimpice la alta. O misiune deloc ușoară pentru actualul președinte, Jacques Rogge.

“Juan Antonio Samaranch, un diplomat rezervat, dar perspicace” (*The Guardian*), “Samaranch a ancorat CIO în realitățile vieții economice și politice ale secolului al XX” (*Sydney Morning Herald*) sau “Juan Antonio Samaranch a fost una din marile figuri ale mișcării olimpice și un

ambasador excepțional pentru întreaga lume a sportului” (*Androulla Vassiliou*) sînt numai cîteva din miile de mărturii depuse de cei care l-au cunoscut, i-au cunoscut activitatea și l-au apreciat ca OM. Un OM care a “arătat lumii că mișcarea olimpică, după criză, este mai puternică, cu un prestigiu mult mai mare și mai însemnat decât înainte”.

Să reținem acest cuvinte, *mai puternică, prestigiu mult mai mare și mai însemnat*. S-a ajuns aici datorită multelor și însemnatelor reforme aduse mișcării olimpice în ansamblul ei. Vorbim despre sfîrșitul amatorismului și intrarea acestuia pe făgașul profesionalismului. Vorbim despre acceptarea femeilor în cadrul CIO (1981); despre înființarea Federației Internaționale de Filatelie Sportivă, a cărei prim președinte a și fost (1982); a militat pentru înființarea Comisiei Internaționale de Coordonare a Jocurilor Speciale (1982), cunoscută sub numele de Jocuri Paralimpice, un an mai târziu, 1983; a pus bazele Curții de Arbitraj pentru Sport din cadrul CIO (1983); a făcut demersurile necesare pentru crearea Comisiei Specializate a CIO, funcțională în zilele noastre sub numele de ‘Sportul pentru Toți’ (1985); a reglat problemele dopajului în sportul de înaltă performanță (interzicerea dopajului cu sînge în 1985; includerea pe lista doping a

hormonilor peptidici în 1992; includerea obligativității testelor sanguine pentru determinarea eritropoietinei și controalele antidoping inopinate înaintea începerii Jocurilor Olimpice, Sydney 2000), a militat activ pentru înființarea Agenției Mondiale Antidoping (WADA), Lausanne 1999; a susținut edificarea Muzeului Olimpic de la Lausanne (inaugurat în 1993); a susținut constituirea Comisiei Sportivilor, organism care a permis și permite sportivilor participarea la luarea deciziilor la nivel CIO; a îmbunătățit considerabil, de la un an la altul, starea economico – financiară a CIO prin negocierea drepturilor de televizare și crearea Solidarității Sportive; a gestionat boicoturile politice (Los Angeles 1984; Seul 1988), dar și scandalurile de corupție din cadrul CIO (J. O. de iarnă de la Salt Lake City rămîn exemplul cel mai sugestiv); a contribuit la înființarea de federații internaționale pe ramură de sport; a încurajat prin măsurile luate, practicarea globală a sportului; a întărit financiar CIO grație sponsorizărilor, încă din primul lui an ca președinte CIO; a fost cel sub conducerea căruia CIO adoptă Carta Olimpică/Charte Olympique în 1991, a fost, *suma sumarum*, artizanul modernizării sportului. Totul în numai 21 de ani de președinție...

corespondență din Lisabona

Când ICR se implică în Fiesta Francofoniei

Virgil Mihaiu

Episodul întâi:
Recepția de la Ambasada Franței din
Lisabona

Concertul duo-ului Clara Cernat & Thierry Huillet

Pentru al treilea an consecutiv, Institutul Cultural Român de la Lisabona participă activ la tradiționala Fiestă a Francofoniei (*Fête de la Francophonie*). La ediția lisaboneză din martie 2010, prezența românească a fost din nou cea mai consistentă - prin cantitate și calitate - comparativ cu a celorlalte țări invitate de către amfitrionii francezi (Belgia, Canada, Elveția, Maroc, Luxemburg, Senegal, Tunisia, Egipt, Bulgaria, Grecia). Faptul e explicabil atât prin consecvența implicare a României în mișcarea francofonă - inclusiv la nivelul politicii de stat - cât și prin postura aparte a ICRL, care coabitează cu Institutul Franco-Portughez în același edificiu din centrul Lisabonei. Excelentele relații dintre cele două instituții ating un maxim de reprezentativitate în această perioadă a anului. Nu întâmplător E.S. dl. Denis Delbourg, ambasadorul Franței în Portugalia, a ținut să marcheze evenimentul oferind un dineu oficial în somptuosul palat lisabonez Santos, unde e instalată ambasada franceză (monument arhitectural din secolul XVII, ce a supraviețuit cutremurului din 1755). La festivitate au fost invitați înalți demnitari ai ambasadelor și instituțiilor culturale implicate în sărbătoarea francofoniei. Țara noastră a fost reprezentată de d-na Diana Radu, însărcinată cu afaceri al Ambasadei României, și dr. Virgil Mihaiu, director ICRL, ministru consilier pe lângă Ambasada României. Ambasadorul Denis Delbourg a avut gentilețea de a-și inaugura lista de mulțumiri elogiind aportul Institutului Cultural Român la organizarea săptămânii francofoniei, precum și exemplara colaborare dintre ICRL, Institutul Franco-Portughez și Ambasada Franței.

În acest context, nu e de mirare că ICRL și-a asumat realizarea galei inaugurale, într-o locație arhitecturală de factură similară - Palácio Foz, situat în epicentrul capitalei portugheze. Sala cu oglinzi, decorată în stil rococo (utilizată nu doar pentru concerte de anvergură internațională, ci și pentru redarea ambianței luxos-aristocratice a unor filme de epocă), a găzduit recitalul unui duo româno-francez de înaltă clasă: Clara Cernat/vioară & Thierry Huillet/pian. Calitatea albumului lor consacrat muzicii lui George Enescu fusese remarcată în publicații ca *Le Monde de la Musique*, *Le Nouvel Observateur*, *L'événement du Jeudi* și în medii precum France-Musiques, France Inter, RTL, Radio România, RFI. Muzica de pe acel album a fost utilizată de către realizatoarea Inês Almeida (proaspăt distinsă de către ICRL cu titlul onorific *Amicus Romaniae*) pentru un spot publicitar pe principalul program cultural de radio al Portugaliei, RDP-Antena2. Cum bine se știe, acest post a înregistrat deja câteva concerte patronate de ICRL, pe care continuă să le redifuzeze. La rândul ei, realizatoarea Andrea Lupi a decis ca o echipă a RDP-Antena2 să înregistreze

recitalul Cernat/Huillet, spre a fi inclus în emisiunea de succes *Concerto Aberto*.

Extrem de cooperanți, muzicienii au acceptat sugestia noastră de a interpreta un program româno-francez, capabil să dea tonul prezenței ICRL la sărbătoarea francofoniei din acest an. Pe lângă virtuozitatea și acuratețea evidente și din înregistrări, prestația scenică a celor doi impresionează printr-o fizicalitate cu totul specială, o implicare "trup și suflet" în specificul compozițiilor abordate. Nu e vorba doar de artiști de cert profesionalism, ci și de două persoane - s'o afirmăm direct - frumoase, luminoase, surzătoare, ce dispun de rarissima aptitudine de a comunica bucuria muzicii, fără a abdica însă de la standardele ei superioare. Această capacitate s'a evidențiat preponderent în piesa cea mai amplă: *Sonata a treia, "în caracter popular românesc"*, op. 25 de George Enescu. Imersiunea enesciană în modul de a simți specific națiunii sale - ramura orientală a latinității europene - se exprimă prin rafinamente și subtilități melodico-armonice ultraevoluate, din perspectiva istoriei muzicii. În memoriile sale, Ion Vianu își amintește de impactul avut de întâlnirea sa cu Enescu în anii 1940 (cf., *Lettre Internationale* nr. 72/2010). După expatrierea compozitorului, viitorul psihiatru și scriitor va afla de la viitorul mare compozitor Aurel Stroe "că jazzul putea să intereseze pe amatorii de muzică clasică, că nu exista o barieră de netrecut între genuri. Culmea, în adunarea aceea burgheză cu nuanțe aristocratice aflam că muzica nu era numai o afacere de salon. Enescu devenise invizibil, retras la Paris ca un zeu care se oculta. Dar admiteam deodată, ascultând suita *Impresii din copilărie*, că sursa populară nu era doar o manieră, un artificiu. Melodia, cu variațiile ei infime ale înălțimii sunetelor, semitonuri, chiar sferturi de ton, fusese auzită de Enescu în doine și poate că pătrundeau în acele

compoziții de rară subtilitate zgomote din natură, adieri de vânt, cântece de păsări, vreun car în depărtare, o roată de fântână și, mai ales, lăutarul." Felul cum Clara Cernat și Thierry Huillet reușesc să materializeze, ca într'un flux magic, asemenea referințe subliminale îi fascinează pe ascultători, de-a lungul celor trei mișcări - *Moderato malinconico*, *Andante sostenuto e misterioso* și *Allegro com brio, ma non troppo mosso*. Reproduc indicațiunile în original, pentru că am fost copleșit de felul cum acest cuplu interpretativ de mare expresivitate știe să dea contur inefabilului. La fel s'a întâmplat și cu aparent vetusta (prin supralicitare) *Baladă* a lui Ciprian Porumbescu. Fără să recurgă la niciun fel de artificii superflue, intonând lucid-afectiv fiecare notă a melodiei originare, dar beneficiind și de știința acumulată ca mânăitoare a violei (cu implicita revelare a virtuților registrului grav), Clara Cernat i-a mișcat pe ascultători până la lacrimi.

Cu multă exuberanță și infatigabilă vervă au fost interpretate *Dansul macabru* de Camille Saint-Saëns, *Méditation de Thadé* a lui Jules Massenet și *Rapsodia de concert Tzigane* de Maurice Ravel. De notat prezentările pertinente, informative și ... informale, prin care Thierry Huillet îi familiariza pe spectatori cu specificul fiecărei piese. O remarcă specială pentru compoziția sa proprie - *Sacromonte* - ce explorează din perspectivă postmodernă specificul și tentațiile muzicii andaluze. Postura lui Huillet în acest caz reia, *mutatis mutandis*, o tematică recurentă în cazul multor creatori francezi, cărora cultura hispanică le-a furnizat tentații și inspirații (exemplul paradigmatic rămâne, nu-i așa?, Bizet). Arta componistică a lui Huillet reunește fragmente sonore evocând patosul hispano-mediteranean, filtrate printr'o viziune echilibrată, de caldă comprehensiune, dar fără excese. Ceea ce la fața locului va fi fost revărsare nestăvilită de acorduri flamenco, aici se transformă într'o parafrază elegant-stilizată, comprimată până la esențe. Iar inserțiile percusive pe cutia de rezonanță a viorii sau sonoritățile de pian preparat creează efecte de distanțare, ca niște filtre estetizante pentru amintirile dintr'o escapadă la Granada.

Nu e la îndemâna oricui - în această epocă a

Abertura da Festa da Francofonia 2010
Comemoração do 3º Aniversário do Instituto Cultural Romano

CLARA CERNAT & THIERRY HUILLET
violino piano

SAINT-SAËNS
ENESCU
MASSENET
RAVEL
HUILLET

16 de Março de 2010, 18h30
Palácio Foz
Pç. Restauradores, Lisboa

deteriorării statutului muzicii clasice în spațiul public – să realizeze un concert „serious” și, totodată, captivant pentru un asemenea public numeros și divers. Veritabilul act de educație artistică se întemeiază, în bună măsură, pe echilibrul și coerența demersului artistic al celor doi protagoniști (certamente fortificat și de o coeziune de ordin afectiv). Susținută de pianistica fermă a lui Thierry Huillet, Clara Cernat realizează un act de balans între profunda cunoaștere și explorare a valențelor viorii, pe de-o parte, și spectaculozitatea actului interpretativ, pe de alta. Rasata violonistă/violistă face parte dintre artiștii înnăscuți, pentru care tehnica instrumentală nu e nici scop în sine, nici condiție suficientă, ci se subordonează charisimei personale. Impresia finală e de imponderabilitate, de eliberare de sub apăsarea condiției noastre mundane.

Asemenea factori nu pot trece neobservați, iar publicul a reacționat cu un entuziasm rareori întâlnit la un popor atât de ponderat, cu propensiuni mai curând introspective. Fapt semnificativ: distinsul intelectual Mário Sena Lopes, editorul care a publicat în 2008 *Jurnalul portughez* al lui Mircea Eliade la editura *Guerra e Paz*, a fost atât de încântat de concert, încât a doua zi a lăsat la recepția hotelului un cofret cuprinzând 10 CD-uri cu opera integrală a lui Fernando Lopes-Graça (1906-1994), probabil cel mai reprezentativ compozitor portughez al secolului trecut. Pe coperta broșurii, dl. Sena Lopes a scris: „Clara et Thierry, Merci pour votre musique: pour le talent, le savoir, le brio, la sensibilité profonde, la gaieté, le charme, la heureuse diablerie.”

Merci pour votre amour pour la musique, pour la joie de vivre, par l'amour de l'amour lui-même, que vous avez eu la générosité de partager avec nous dans une inoubliable soirée. À toujours, Mário”. După recitalul din seara precedentă numărul celor ce voiseră să-i felicite pe artiști fusese atât de mare, încât ar fi fost imposibil să rețină numele cuiva. Dacă nu i-aș fi condus eu însumi la aeroport (dându-mi seama cine făcuse frumosul gest), cei doi muzicieni nu ar fi aflat că admiratorul lor era editorul căruia anul trecut ICRL îi conferise titlul de *Amicus Romaniae*.

Ca la majoritatea evenimentelor de succes ale ICRL, și de data aceasta mi-a fost dificil să rețin nominal cui aparțineau fețele radioase și felicitările exaltate ce se revărsau din partea spectatorilor asupra celor ce-i încântaseră. Menționez totuși concluzia reprezentantelor Ambasadei Franței și Institutului Franco-Portughez, doamnele Natacha Rimbon și Claire Dupuy, care ne-au mărturisit că aceasta a fost cea mai reușită inaugurare a Fiestei Francofoniei la care au participat vreodată. Elogii la adresa tuturor acțiunilor organizate de ICRL în această sală de concerte fuseseră exprimate, în alocuțiunea sa introductivă, de către d-na Anabela Martins Baptista, directoarea de programe a Palatului Foz. Printre cei care au adresat sincere felicitări muzicienilor și organizatorilor s'au numărat, de asemenea, Gaspar Díaz, atașatul cultural al Ambasadei Spaniei, Joachim Bernauer, director al Goethe Institut Portugal, Bernardo Mariano, critic muzical al cotidianului național *Diário de Notícias* (care a urmărit con-

certul în picioare, la fel ca alți vreo 50 de spectatori ce nu mai găsiseră locuri libere pe cele aproximativ 175 de scaune ale sălii), Lorena Alvarado, consiliera pentru chestiuni politice a ambasadei Mexicului, Iliuță Zamfir, consilierul pentru probleme economice al Ambasadei României, Duarte de Lancastre y Serrano, vicepreședinte al *Fundației Dom Henrique de Menezes*, Andréa Luísa Teixeira, coordonatoarea Centrului de Istorie Culturală al Universității Catolice Goiás din Brazilia, Valeriu Ostafii, însărcinatul cu afaceri *ad interim* al Republicii Moldova în Portugalia, Renato Leal, membru al Parlamentului Portughez, Rui Soares, vicepreședinte al Asociației Internaționale de Paremiologie, Fernando Ramiro de Medeiros Sousa, comandant al *Rotary Club Lisboa*, Nicolau Andresen, referent pentru educație și cultură al Ambasadei USA, reprezentanți ai elitei culturale autohtone și ai corpului diplomatic acreditat în capitala Portugaliei ș.a.m.d. Din partea centralei ICR din București a fost prezent dl. Ovidiu Dajbog Miron, director al Direcției de Monitorizare a Programelor Institutelor Culturale Românești din Străinătate. ■

zapp media

Voci din subteran

Adrian Țion

Guvernul mafiot din România dă apă la moară nemulțumirilor de tot felul de câțiva ani buni. De mirare că o formație hip-hop își spune *BUG Mafia*? Ripostează ele partidele în opoziție cum pot, se alătură sindicatele, vin analiștii cu vorbă multă și rezultate zero și cam atât. Acestea sunt așa-zisele luări de poziție oficiale. Cât de lipsite de finalitate sunt acestea am avut timpul necesar să ne lămurim. Amintesc doar una. Profesorii au avut o zi de grevă... cu folos pentru guvernanți. Aceștia din urmă au câștigat ceva bani pe protestul lor, neplătindu-le ziua de muncă, fără ca acțiunea din învățământ să aibă vreun ecou. Colcăielile subteranei par a avea sorți de izbândă mult mai mari în aceste timpuri de criză. De aceea, când revolta prinde cheag „muzical” în cadrul unei formații hip-hop cu mulți fani exaltați, ca *BUG Mafia*, pare că în difuzoare se aude ceva ca un apel, care începe cu *Deșteaptă-te, române!* dacă nu-l veți fi uitat. Decădere de la standardele patriotismului triumfalist, intrat cam de mult timp în desuetudine? Nicidecum. Poate, doar o adaptare la nevoile actuale. Fără să fiu fan *BUG Mafia*, sila de guvernanți mă îndeamnă să-i aprob și să le accept demersul. La război și pe timp de criză e permis orice, nu-i așa? Dovadă că înșiși guvernanții responsabili de soarta poporului fac harcea-parcea cu el și pe el. Adică pe noi. Și atunci de ce să ne fandosim cu pudibonderii de suprafață, când nu mai contează nici forma, nici stilul în care își deplânge românul soarta? Care stil? Contează numai goana după supraviețuire și asta chiar nu are stil.

Noul hit, postat pe site-urile unor publicații

ce mai încearcă să facă opoziție cât de cât, întetește agresiv tirul invectivelor îndreptat cu vehemență vulgară spre clasa politică de la conducere. Prinși în cavalcada amenințărilor cu reduceri de salarii și pensii, cu majorarea prețurilor la utilități, nici nu știi dacă merită să creditezi calitatea „artistică” a prestației, dar mesajul, chiar așa cum e, grosier și trivial, condimentat cu obsenități curente, ca un ecou al glasului străzii, face bine ascultătorului, îi mai înăbușă un of, din multele pe care realitatea românească de azi i le scoate înainte cu ghiotura parcă anume să-l asfixieze.

Până când sindicatele își stabilesc în tihnă calendarul protestelor, glasul pornit din *underground*-ul bucureștean răzbate și avertizează fatalist: *Ar trebui să cadă cerul pe noi/ Că am devenit în timp doar niște oi...* Desigur, limbajul nu este cătuși de puțin cenzurat și singurele secvențe ce pot fi citate public se referă la evocarea haiducilor de altădată ce aduce aminte de Valeriu Sterian, omagiindu-l discret. Chiar și așa, păreriile sunt împărțite în privința ultimului hit al trupei *BUG Mafia*, al cărui titlu mă feresc să-l reproduc aici, pentru că despre organul reproducător se face vorbire în titlu. Fani înrăiți, dar exigenți carevasăzică mai ales cu idollii lor, au respins din start noua creație, considerând-o „muzică de ratați cu ratați”. Alții, mai indulgenți, mai înțelegători, mai empatici, (printre care mă consider a face parte) corelând virulența limbajului cu atrocitățile fără precedent din peisajul politico-social actual, i-au dat undă verde în arena multilateral dezvoltată a ratărilor româ-

nești de tot felul. Amendament la roaba cu ratați. Ceea ce pare azi hazardat, compromis și mizerie, mâine se va numi ieșirea din criză. Așa să fie?

Tot în „zona zoster” a inflamantelor realități varicoase din „țara noastră de poveste” sunt plătate hilarele-amare reflecții ale harnicilor anonimi de pe net, care nu conțin să sublinieze aberantele contraste din „Țara lui Aparentză Vodă”. Ce se întâmplă în această țară plină de minuni? Iată ce: *Salariile cresc, scăzând. Medicamentele gratuite trebuie cumpărate. Salariile profesorilor au crescut cu 50%, prin reducerea cu 25%. Plătim asistență medicală gratuită.* Multe din panseurile astea drăgălașe ar fi stârnit invidia pionierilor absurdului și mai ales lui Eugen Ionescu, scriitor francez pentru că e român.

Apropo de francezi, tot astfel de anonimi, activând în subterana demnității românești, ce susțin că fac parte din grupul „Romanian National Security”, ne-au spălat de rușine. Ei au atacat, în semn de protest, site-ul publicației *Le Monde*, după gluma de prost gust a comedianului Jonathan Lambert de pe France 2 cu „salutul românesc”, postând următorul mesaj: „Ne-a ajuns atâta batjocură. Țigani nu sunt Români! Nu ei ne-au scris istoria!”. Autoritățile de la noi au cerut explicații, dar degeaba. Ca și cum n-am exista, noi, românii sau n-am merita nicio atenție, darmită o explicație cu scuzele de rigoare. Și ca să înțelegem mai bine de ce țara noastră se numește Absurdistan, încă o sentință, ultima: *Orice altă țară cu atâtea minuni adunate laolaltă ar fi dispărut de mult. Noi existăm!* ■

teatru

O anecdotă de provincie rusească

Claudiu Groza

Nu știe prea multă lume că faimosul Gogol, din mantaua căruia, nu-i așa?, ne tragem cu toții, vorba lui Dostoievski, pe care, iată, o răstălmăcesc postmodern, a scris piesa *Revizorul* inspirat de o întâmplare pățită de altă celebritate literară, Pușkin. Acesta fusese luat prin Caucaz drept funcționar imperial, de unde o confuzie de mai mare hazul.

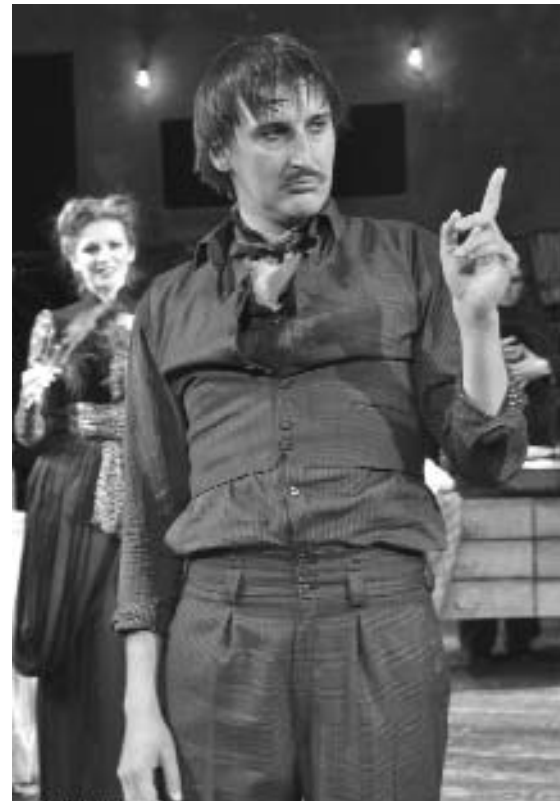
Revizorul este una din cele mai jucate piese rusești din toate timpurile. Întâmplarea face ca la Cluj ea să fi fost montată doar de două ori, prima dată prin anii 1920, a doua oară în mai 2010, la Teatrul Național, în regia Monei Marian.

Regizoarea, debutantă aparent, după nume, dar de fapt cu mare experiență profesională – dacă avem de-a face cu o nouă semnătură sau cu un pseudonim n-am aflat încă, de aceea nu deconspir identitatea persoanei – a mizat pe o transpunere scenică integrală a piesei gogolienă, folosind cea mai nouă versiune a acesteia, excelent tradusă de Emil Iordache. O miză ambițioasă, trebuie spus, pentru că *Revizorul* are cinci acte, așadar un spectacol durează ceva peste două ore, ceea ce spectatorul de azi acceptă mustăcind. Durata n-are însă importanță când avem de-a face cu o comedie, dacă aceasta e calibrată corespunzător, ca să mă exprim inginereste. Dacă a fost ori ba spectacolul Monei Marian bine calibrat vom vedea la final. Deocamdată să venim la chestie, vorba altui renumit „discipol” gogolian, Caragiale.

Dacă nu cunoașteți povestea, v-o rezum: un orașel plin de funcționari corupți, de la primar la judecător, dirigintele poștei, medicul de plasă etc., este terorizat de anunțatul control al unui revizor de la Petersburg. Mare bai mare, „ședințe” de organizare, vărut pomi și reparat străzi (mă rog, curățat, scrie la Gogol, dar acum s-ar asfalta nițel), mutat bolnavii din spital că arată rău și tot tacămul. Isterizați de activitate și tehui de oblo-movismul în care bine o duceau, năucii îl iau drept revizor pe un terchea-berchea în trecere prin oraș, și acela oareșce argat guvernamental, cu poftă de mărire în complicat-militarizata ierarhie administrativă țaristă. Și fandacsia-i gata: țirimonii peste țirimonii, atenții pecuniare peste atenții, pe care tânărul Hlestakov le acceptă pișicher, cerând-o chiar de soție pe fiica primarului. Apoi se cară frumușel sub o scuză oarecare, pe când

păcălicii provinciali află că vine revizorul. Altul.

Mona Marian a înscenat piesa în litera și spiritul ei, ca pe o farsă în registru realist, aplicând peste această temelie câteva leitmotive care o edifică grotesc și caricatural, fără să trădeze hermeneutica impusă de text. A păstrat inflexiunile originare ale intrigii, acutizând însă particularitățile identitare ale eroilor. Spectacolul se bazează pe doi poli de forță, între care pendulează „electronii” acțiunii. Primarul Skvoznik-Dmuhanovski (Ovidiu Crișan), numit mai simplu Anton Antonovici, e eminența cenușie a funcționărimii. Autoritar cu subalternii, dar și îngăduitor, în virtutea căldășiei locale, el se dovedește de-a binelea tâmp în relația cu inițial speriatul Hlestakov (Ionuț Caras), pe care viața în capitală l-a deprins să adulmece fraierii. Fiind firesc mai proști decât șeful lor, ceilalți administratori locali iau de bună întreaga poveste și reacționează ca atare. Gângavul judecător Leapkin-Teapkin (Dragoș Pop), jovial-oportunistul episcop social Zemlianika (Cătălin Herlo), anonim-șmecherul diriginte de poștă Șpekin (Cristian Grosu), medicul Ghibner (Radu Lărgeanu), care nu știe o boabă rusește, comisarul de poliție alcoolic Uhovertov (Ruslan Bârlea) sau speriatul inspector școlar Hlopov (Ramona Dumitrean) scot banii, după puteri și tupeu, ca să-l îmbuneze pe Hlestakov. Și nu altfel vor face moșierii „gemeni anapoda” Dobcinski (Anca Hanu) și Bobcinski (Adrian Cucu), niște Stan și Bran gogolienii. E limpede că *Revizorul* ascunde o satiră politică la adresa unui sistem stufos, în care poți fi hoțoman cu cei de sub tine, dar e musai să te tâmpești cu ai de sus, dacă vrei să-ți meargă bine. Asta și fac impecabil eroii lui Gogol, conturați paroxistic în spectacolul Monei Marian. Mai apar prin scenă personaje episodice în economia intrigii, bine marcate în construcția regizorală, accentuând tușele caricaturale: soția cam neubită a primarului (Angelica Nicoară) și fiica lor poftind tandrețe (Romina Merei), ambele curtate de Hlestakov, servitorul falsului revizor (Cristian Riganu), adesea mai înțelept decât stăpânul său cu caș la gură, soția lui Hlopov (Patricia Boaru), care-și disprețuiește pe față consortul mototol, un cuplu de cetățeni (Emanuel Petran și Maria Munteanu), o altă cetățeană, un soi de Mița Baston locală (Maria Seleş), în fine, servitorul mut și calofil (dacă pot spune așa) al primaru-



lui (Silviu Iorga). Împreună, aceste personaje – unele devenite adevărate caractere în teatrul european al secolului 19 – construiesc un univers strident, gălăgios, entropic atunci când i se rupe osia inertială. Actorii au aproape toți evoluții onorabile, chiar remarcabile, cel puțin în cazul lui Ovidiu Crișan.

Splendidele costume ale Eugeniei Tărășescu-Jianu, opulente, colorate, fanteziste, ca niște mărci ale protagoniștilor, ca și decorul eficient, simplu și totuși deloc estompat imaginat de Mihai Ciupe și ilustrația muzicală a Corinei Sârbu completează picturalitatea vizuală și sonoră a spectacolului.

Totuși, *Revizorul* nu este cea montare-eveniment la care m-aș fi așteptat. Nu, nu-i lipsește nimic. Îi prisosește ceva. Îi prisosește de pildă scena jelaniei femeilor din popor la Hlestakov, substituit al autorității „tătucului-țar”, imaginată coșmaresc-strident și fumigen-patetic. Dar îi prisosește, cu asupra de măsură, o diluție nepermisă a scenelor, o scădere de tempo care ajunge de la ritmul perfect al primei secvențe la un ralanti cataleptic spre final. E o scăpare de concepție regizorală care ar trebui remediată, și se poate remedia luându-se drept reper ritmul, repet, perfect, al scenei de debut. Nu avem de-a face cu o reprezentare ușoară, dimpotrivă, consumul actoricesc e notabil, edificiul spectacular de trei ore e o provocare. Dar, după părerea mea, acest tempo expandat se datorează concepției de ansamblu, iar nu jocului actoricesc.

Dacă facem însă abstracție de acest surplus – pe care cred că majoritatea spectatorilor nu îl resimt ca atât de obositor (ceea ce nu atenuază defel reproșul profesional pe care-l aduc aici) –, *Revizorul* lui Gogol rămâne cea anecdotă rusească la care se râde în hohote, și nu se zâmbește doar, așa cum e povestită ea nouă de Mona Marian și zicătorii de snoave ai Naționalului de la Cluj. Să râdem deci; s-a descoperit că râsul e curată sănătate.



1001 de filme și nopți

122. Elia Kazan (I)

Marius Șopterean

În momentul realizării filmului *Un tramvai numit dorință* (*A Streetcar named desire*, 1951) adaptare cinematografică a piesei de teatru scrisă de Tennessee Williams, Elia Kazan¹ avea 42 de ani și era deja o voce extrem de cunoscută în peisajul cinematografiei și teatrului american. Întâlnirea cu teatrul lui Tennessee Williams s-a dovedit a fi una esențială în evoluția ulterioară a cinematografului acestuia, iar nașterea versiunii cinematografice a piesei scrise de Tennessee Williams i se datorează în mare măsură insistenței dramaturgului, unul dintre prietenii cei mai apropiați ai regizorului. Într-un interviu acordat revistei *Movie*, târziu, aproape la momentul încheierii carierei sale cinematografice, Elia Kazan credea că acest film este doar o paranteză în creația sa: „Sunt atașat de mulți oameni, de mulți colaboratori cu care am lucrat dar de nimeni nu m-am simțit mai legat mai mult decât am fost de Tennessee Williams. Pentru că pusesem în scenă piesa, n-am vrut să fac și filmul – nu-mi place să fac același lucru de două ori. În afara acestei piese de teatru nu am mai făcut alte filme, adaptări ale unor piese de teatru. Doar că, în cazul de față, Williams m-a rugat de mai multe ori și până la urmă am cedat. Am început să lucrăm împreună la scenariu și asta a durat trei sau patru luni, după care l-am citit și mi s-a părut bun. Apoi l-am lăsat deoparte o săptămână și am plecat undeva; când m-am întors, l-am recitat și am zis: «Este o porcărie!». Așa că l-am dat naibii, am luat textul piesei și am regizat pur și simplu piesa. Atât și nimic mai mult.”² Sigur, la momentul în care vom ajunge să analizăm viziunea regizoral-filmică a lui Kazan asupra piesei lui Williams, și în special construcția filmică a personajelor create de dramaturg, vom înțelege că această producție cinematografică este departe de a fi un simplu teatru filmat – așa cum, totuși, cu modestie sugerează Elia Kazan. *Un tramvai numit dorință* este o operă cinematografică singulară care se sprijină pe propriile resorturi de construcție dramatică și filmică și care trăiește total independent de piesa de teatru de la care a plecat. Importanța acestei pelicule constă, în primul rând, în modul în care fondatorul companiei Actor's Studio, în 1947, distribuie și conduce actorii. Din acest punct de vedere considerăm *Un tramvai numit dorință* a fi una dintre primele pelicule care propun o altă abordare, revoluționară, a artei interpretative în film. De altfel, fără exagerare, prin activitatea sa teatrală, prin filmele realizate precum și prin activitatea pedagogică și managerială desfășurată în cadrul companiei Actor's Studio, personalitatea lui Elia Kazan a dominat între 1945 și 1961 întreg peisajul cinematografic american.³

Începuturile regizorului Kazan stau sub semnul filmului documentar. Influențat de câteva filme văzute în perioada tinereții, în special în anii petrecuți la colegiu – *Crucișătorul Potemkin* (Eisenstein) sau *Aerograd* (Dovjenko), la care se adaugă documentare rusești (filmul lui Dziga Vertov, creatorul manifestului Revoluția Kinoglazului din anul 1927, *Omul cu aparatul de filmat*), a început să se gândească tot mai des la cinematograful. Încă de pe timpul activității sale ca actor în Group Theatre⁴ era o obișnuință printre membrii acestei companii teatrale de a cocheta cu cinematograful. Proiectele teatrale erau deseori completate de scurte pauze în care actorii companiei se refugiau în diverse producții cinema-

tografice. Astfel, împreună cu un prieten, Ralph Steiner⁵, a apelat la o companie de producție cinematografică pe nume Filme de graniță (companie care își propunea a arăta viața americană așa cum se desfășura ea în perioada de criză a anilor '30-'40). După mai multe subiecte respinse sau neduse până la capăt, tânărului debutant în film Kazan i s-a încredințat realizarea unui film documentar. Ca operator și scenarist – el, iar prietenul său Steiner ca regizor și monteur. Acest scurt metraj de douăzeci de minute, realizat în anul 1937 (filmat doar în exterior), *Oamenii din Cumberland / The people of Cumberlands*, încerca să prezinte viața unei comunități de mineri văzută în toate aspectele ei: muncă, viața de familie, timp liber. Următorul film, realizat în 1938 (*Plăcintă în cer / Pie in the sky*), a fost o comedie jucată cu actori neprofesioniști. Filmul este alcătuit dintr-o serie de gaguri care aveau drept fundal un azil din New-York. Povestea este construită dintr-o serie de episoade comice tratate într-o formă liberă, ludică, departe de adevăratele probleme sociale la care s-ar fi pretat un astfel de subiect. Acest lucru nu a convenit companiei (angajată și militantă) și a dus la îndepărtarea de la orice proiect a lui Elia Kazan. Despre această perioadă cineastul spune: „Așadar, primele mele experiențe de cineast nu s-au consumat în studio, pe platouri, ci pe străzi, cu oameni obișnuți în loc de actori. [...] Am făcut primii pași în meserie cărând trepidul, așezându-l și așa mai departe. Este o ucenicie mult mai firească decât să devii dintr-odată marele regizor.”⁶

Se întoarce din nou la teatru și, până la sfârșitul anilor '40, montează pe scenele din New York dramaturgie, în special americană: *Oameni în alb / Men in white* de Sidney S. Kinsley, *În așteptarea lui Lefty / Waiting for Lefty* și *Băiatul de aur / Golden Boy* de Clifford Oddets, *Johnny Johnson*, un muzical scris de Paul Green pe muzică de Kurt Weill. De asemenea începe o colaborare importantă cu doi dramaturgi americani de notorietate: cu Arthur Miller în 1947 și 1949 (*Toții copiii mei / All may sons* și *Moartea unui comis voiajor / The death of a salesman*) și, mai ales, tot acum debutează o colaborare și o prietenie de lungă durată cu Tennessee Williams. Astfel în anul 1947 și, mai târziu, în anul 1955, Elia Kazan va pune în scenă două dintre piesele reprezentative ale operei dramatice aparținând lui Tennessee Williams: *Un tramvai numit dorință / A street car named desire* și *Pisica pe acoperișul fierbinte / Hot tin roof*.

Note:

¹ Născut în Turcia (Istanbul) din părinți de origine greacă, Elia Kazancıoglu (pe numele său adevărat) emigrează la vârsta de 13 ani împreună cu familia în America. Aceasta se stabilește în New-York unde tânărul Elia va urma cursurile mai multor școli. Va absolvi colegiul Williams din Massachusetts iar apoi va studia arta dramatică la Yale. În anii treizeci este actor în *New York's Group Theatre* (un teatru influențat puternic de ideologia de stânga și care va saluta apariția *dramaturgului răzvrătit* – după expresia criticului și istoricul literar John Gassner – Clifford Oddets cu al său exploziv debut din anul 1935 *În așteptarea lui Lefty / Waiting for Lefty*) alături de Lee Strasberg, Clifford Oddets, Stella și Luther Adler. Între 1934-1936 va face parte dintr-o celulă comunistă secretă iar odată cu teribila campanie a *vânătorii de vrăjitoare* din anii cincize-



Elia Kazan

ci, a dat în vileag comisiei pentru activități anti-americane o serie de colaboratori sau simpatizanți ai mișcării comuniste. În anul 1936, sătul de ingerința ideologiei în fixarea repertoriului, va părăsi atât acest teatru cât și rândurile partidului comunist. Pentru actul de a fi *turnat* comisiei de cercetare a activităților anti-americane (a se înțelege *activități comuniste*) o serie de personalități ale vieții culturale americane, în special din lumea cinematografiei americane, nu va fi niciodată iertat de o bună parte a breslei cineaștilor americani. În 1999, cu patru ani înainte de a trece în neființă (la venerabila vârstă de 94 de ani), în momentul primirii unui Oscar omagial acordat pentru întreaga activitate, au existat voci care s-au împotrivit acordării acestui titlu amintindu-i cineastului de celebra *blacklist* pe care a înaintat-o în 1952 agenția americană *House Un-American Activities Committee* (HUAC).

² *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 5-6, București, 1976, p.13.

³ În ceva mai mult de zece ani, Elia Kazan a realizat filme fără de care, astăzi, nu am putea înțelege cinematograful american precum și fenomenul numit *Actor's Studio*: *Un tramvai numit dorință* (1951), *Vivat Zapata* (1952), *Pe chei* (1954), *Fluviul sălbatic* (1960), *La est de Eden* (1961), *America, America* (1963). În fapt, lucru nespun niciodată până la capăt de către cineast, influența teatrului, a scenei, a montărilor lui, a legăturilor permanente întreținute cu marii dramaturgi ai timpului (Tennessee Williams, Arthur Miller, William Saroyan, Clifford Oddets sau Eugene O'Neill) sunt factori importanți ai cristalizării metodei Kazan, sistem de norme și principii de interpretare actoricească născute printr-o înțelegere cu totul nouă și personală a relației dintre actor și regizor.

⁴ Această companie teatrală fondată de Lee Strasberg (viitorul continuator al companiei *Actor's Studio* după retragerea de la managementul ei a lui Elia Kazan) a fost, alături de compania de teatru condusă de Orson Welles *Federal Theatre*, cea mai importantă și influentă companie de pe scenele teatrale ale New-York-ului anilor treizeci.

⁵ Fotograf american, Ralph Steiner este unul dintre pionierii filmului documentar și filmului de avangardă american ai anilor '30-'40. De notat că din anii '50 până la sfârșitul anilor '60 a fost cel mai important fotograf al revistelor de modă *Vogue* și *Look Magazine*.

⁶ *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 5-6, București, 1976, p. 5.

sumar

revista revistelor de cultură			
Claudiu Groza	O revistă cât o carte	2	
editorial			
Ștefan Manasia	Pe Insula Comorilor	3	
cărți în actualitate			
Ion Pop	"Idiolectul" lui Adrian Bodnaru	4	
Octavian Soviany	Entropie și negentropie	5	
Ion Cristofor	Un thriller de excepție	6	
comentarii			
I. Francin	Porcul de Crăciun și fenomenologia	7	
focus			
Alexandru Uiuu	Diagnoza ca gen al discursului filosofic	8	
cartea străină			
Rodica Grigore	Barry Unsworth. Cu mască, fără mască	9	
incidențe			
Horia Lazăr	14 mai 1610	10	
imprimatur			
Ovidiu Pecican	Împotriva tabuurilor	12	
sare-n ochi			
Laszlo Alexandru	Ce am învățat de la Monica Lovinescu?	13	
clubul de lectură			
Radu Vancu		14	
emoticon			
Șerban Foarță	Limerickuri, trei din maidaneză	15	
poezia			
Sebastian Bartos		15	
eseu			
Raluca Mărginaș	(Zei americani) sau cum să întorci moneda	16	
exclusiv			
	De vorbă cu dizidentul polonez Adam Michnik "Democrația ne-a adus libertatea, dar și responsabilitatea pentru propria viață"	18	
interviu			
	"Oamenii frustrați au o predispoziție să devină artiști" (II) de vorbă cu regizorul de film Robert Lakatos	20	
Profil de scriitor			
	"Truda scriitorului este sever legată de singurătate" de vorbă cu scriitorul Adrian Țion	22	
	Aura Schussler	Lupta cu morile de vânt	23
	Victor Cubleșan	Decor, decorativ, descriptivism	24
arte & investigații			
Vasile Radu	Artiștii în fața furtunii politice (III)	25	
religie			
philosophia christiana			
Nicolae Turcan	A crede, a nu crede	26	
dezbatere & idei			
Sergiu Gherghina	Valoarea simbolurilor	27	
excelsior			
Régis Burnet	Invazia apocrifelor	29	
flash meridian			
Virgil Stanciu			
Triptic		30	
știință și violoncel			
Mircea Oprită	Mări cu noi surprize (II)	31	
sport & cultură			
Demostene Șofron	Samaranch	31	
corespondență din Lisabona			
Virgil Mihaiu	Când ICR se implică în Fiesta Francofoniei	32	
zapp media			
Adrian Țion	Voci din subteran	33	
teatru			
Claudiu Groza	O anecdotă de provincie rusească	34	
1001 de filme și nopți			
Marius Șoptorean	122. Elia Kazan (I)	35	
plastica			
Andor Kőmives	Maskolektiv	36	

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**, Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146. Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Maskolektiv

Andor Kőmives

Proiectul fotografic *Maskolektiv* prezentat în aceste zile publicului clujean (26 aprilie - 22 mai) cu ocazia Festivalului *Primăvara Cafenelelor*, inițiat de Centrul Cultural Francez la *Galeriile Fortuna*, s-a născut mai ales din pasiunea mea pentru fotografie și *performance*. *Maskolektiv* a prins contur cu ocazia unui workshop colectiv cu diferite persoane actante, în care măști *manga*, accesorii și atitudini clișeu au devenit, în chip ironic, un simbol al identificării culturale globale, imitative, nediferențiate, de tip *cool*. Titlul proiectului *Maskolektiv* este un joc ironic de cuvinte cu o anumită ambiguitate, în care ideea de mască, scris în engleză cu *k* se suprapune cu ideea de *kolectiv*, o aluzie la utopia CAP-urilor socialiste, care în limbajul comun se numeau simplu: *Colectiv*, versus noua utopie globală cu tendințe colectiviste.

Grupul de artiști expozanți a fost alcătuit din: Dorel Găină, Andor Kőmives, Mira Marinceș și Crina Prida. Workshop-ul s-a desfășurat într-un spațiu privat al unei clădiri în construcție, foarte plastic și auster, pus nouă la dispoziție de către Crina.

Provocarea lansată artiștilor a venit de la câteva măști pictate și confecționate *by hand* de către mine în spiritul noii sensibilități, de influențe diverse, *manga*, personaje de *cartoons* sau de BD. Tot ce a rezultat plastic/fotografic a gravitat în jurul acestor motive care au generat pe simeze o mare diversitate de viziuni artistice.

Modelelor actante li s-a cerut să reacționeze, să se comporte liber, cu dezinvoltură, așa cum le era sugerat de tipul de mască, să mimeze atitudinea unui posibil personaj. Rând pe rând am intrat și noi în rolul de actanți, lăsând *masca* aparatului foto de o parte, persiflând cu ironie clișeele culturale. Nu am putut rezista ispitei savuroase a jocului, care devenea tot mai incitant. Curios, dar aceeași mască a primit expresivități diferite în funcție de cel ce o anima. Astfel, *masca* a reușit să dezvăluie nebanuite realități sensibile ale celor ce o purtau dar și ale celor din spatele camerei foto.

Din numeroasele atribute ale măștii am fost interesat doar caracterul ei de a ascunde *chipul*, identitatea, esența celui ce o poartă, de a fi doar o imagine înșelătoare, *Maya*. În schimb, vederea *chipului* reprezintă o dezgolare a părții celei mai sensibile, a eului intim, o poartă a sufletului, a sinelui.

De Dorel Găină mă leagă o lungă colaborare și prietenie. Ne-am descoperit prin Mail-art în 1985 sau 1986 și am practicat acest tip de corespondență artistică între noi. Oradea alături de Timișoara era o *Arcadie* a Atelierului 35. Purtam o mare admirație pentru tinerii artiști orădeni pentru ceea ce făceau ei acolo cu mare bucurie și entuziasm. Am fost invitat în acei ani la evenimentele-provocări organizate de Dorel și Aniko Gerendi. *Maitre* Dorel și-a confecționat, mai nou, o mască de bunic-adolescent rebel, cu o vitalitate debordantă. Este un personaj fabulos și pitoresc, ușor masochist prin multele aparate foto ce-i îngreunează spatele și gâtul, pe care le poartă cu demnitate ca un neo-soldat Svejck pe frontul de Est al Artei Trans-Fotografice. Nu poți să nu-l îndrăgești. Este de o mare bunătate și candoare, nu face *fitze*

de mare artist internațional, deși este o legendă vie a optzecismului românesc. Nu invidiază pe nimeni, dar reciproca nu este valabilă din partea confrăților de breaslă. Nu te poți supăra pe el, de niciun fel, chiar dacă mai nou este un *întârziator*... În acest proiect Dorel Găină a ales să prezinte într-o poetică personală, imagini-colaaj manipulate grafico-pictural de o mare forță expresivă, în care suprapuneri de imagini alternează cu inversări cromatice și efecte de mișcare

Mira Marinceș este formată la școala de artă și omenie a lui Dorel. Ei sunt un grup artistic și colaborează adesea. Uneori își semnează lucrările împreună cu *Mira-Dor*, cum au procedat și în această expoziție. Mira are o personalitate artistică bine încheagată cu o viziune și orientare clară. Alături de lucrările semnate împreună cu Dorel, acele manipulari poetice pe computer, foarte colorate și de mare rafinament, Mira Marinceș expune și lucrări în alb-negru, fotografii directe, pline de o ironie tandră în care se simte că este fascinată de tot ce înseamnă imagine.

Crina Prida vine din afara sferei profesionale acreditate oficial, dar cu mare sensibilitate fotografică și cu o deschidere avidă spre spațiul extins al fotografiei. Ca sistem de prezentare și de compunere, artista a optat pentru dipticul de imagini color și alb negru, populând spațiul imaginar cu personaje-aparții străni, misterioase.

Eu, personal am operat în două sensuri: de a prezenta obiectul concret (măștile) într-o instalație în cadrul expoziției și imaginea lor reflectată în fotografii (imagine în imagine), fie singulare sau animate pe figura modelelor actante. În ce privește viziunea fotografică am ales o reprezentare mai simplă, directă și nealterată de intervenții pe computer, care mă reprezintă. Ironia suavă este doar o altă mască care acoperă/ascunde o anumită neliniște interioară.

Partea picantă a vernisajului a constituit-o un *performance* interactiv cu publicul. Am adus patru tipuri de măști multiplicat (clonate) în mai multe exemplare, pictate *by hand*, pe care le-am oferit audienței. A fost o provocare adresată invitaților de a purta câte o mască și de a reacționa liber la ceea ce le-a fost sugerat/evocat de *masca* respectivă. Acțiunea colectivă, a animat pe toți cei prezenți la acest art-eveniment, fără discriminare de vârstă ori sex și a creat bună dispoziție. Devenite personaje clonate, ușor imperfect cu aceeași expresie pe mască, păreau venite direct dintr-un film SF. Se fotografiau unii pe alții, căci nu le venea să creadă. Ulterior, când lucrurile s-au mai potolit, am făcut o instalație cu măștile rămase după distracția generală. O concluzie e clară. Se poate afirma cu mâna pe inimă că a fost un vernisaj reușit al unui eveniment, cam atipic, dar super OK., adică jos *masca* sau jos pălăria.

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19397 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.



64234164100180